

LA

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



28, rue du Mont-Thabor, 28

10145

10143

LA
REVUE DE L'ART
Ancien et Moderne

Tome VIII.

Juillet-Décembre 1900.

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

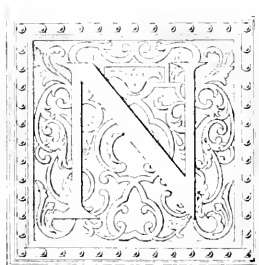
28, rue du Mont-Thabor, 28

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE¹



ous voici devant Ingres. Celui-ci se distingue essentiellement de ses maîtres et de tous ses confrères. Il n'a le goût ni des faits antiques, ni des faits contemporains; il dédaigne les idées; il n'est pas sensible à la poésie d'un sourire, à l'enveloppante caresse d'un rayon ou d'une ombre, comme Prud'hon. Ce qui le travaille jusqu'à la passion, c'est la rectitude, la forme incisive et juste du dessin. Ses petits

tableaux à costumes, *l'Entrée de Charles V à Paris* et *Françoise de Rimini* sont des gageures de technicien-dessinateur, foncièrement sceptique. Son *Vau de Louis XIII*, grand tableau grave et froid, emprunté à la cathédrale de Montauban, nous décele en lui une préoccupation particulière, mais qui ne change rien à sa méthode esthétique. Dans les petits ouvrages que nous venons de citer, il traite avec une savante indifférence et un très grand soin du détail un thème à la Jehan Fouquet, le *Charles V*, ou l'un de ces sujets de romance par lesquels les artistes, dès longtemps excédés de l'idéal classique, essayaient de s'en distraire. On n'avait pas plus, en somme, renoncé aux formes des primitifs qu'à celles des anciens. La nouveauté du *Vau de Louis XIII*, c'est l'hommage rendu à Raphaël et, pour ainsi parler, son admission au rang des Antiques. La tradition du maître

¹ Second article. Voir *Le Renou* du 10 juin 1900 (t. VII, p. 109).

L'œuvre est précieuse, légitime source inspiratrice; nous ne sortons pas, comme on voit, de l'esthétique des adaptations. L'œuvre d'art continue à naître des œuvres d'art antérieures, au lieu de jaillir de la vie sincèrement. Les yeux d'Ingres eurent aimé la nature parce qu'il fait assidûment poser des modèles, et il aime, en fait, que le dessin. Par ce point, ses tableaux le rappellent aussi bien de David, dont il a suivi les leçons, que de Raphaël dont il a subi le charme et l'enchantement d'un certain principe de formules plastiques. Nous ne sommes en fait que pour l'auteur de la *Dispute du Saint-Sacrement* ne détruit rien de sa machine en lui rien d'essentiel résultant de son éducation. Qu'on appelle l'une après l'autre ses plus importantes compositions, *Thétis implorant Neptune*, *Homère dictant*, *L'Apothéose de Napoléon*, *Saint Symphorien*, *Odéon*, *Le Sphinx*. On y trouvera, sous une interprétation toujours très personnelle, très forte, tous les éléments de l'art davidien transformés, mais certainement reconnaissables et combinés avec quelques autres. Partout le maître se réfère aux conceptions du passé, se dote de son imagination, dépense une science technique immense et une volonté acharnée à réaliser son facies pictural. Sans aucun doute, la femme est toujours très noble et des figures d'hommes sont très belles en leur façon et en leur silhouette; mais l'aspect des œuvres reste le plus souvent glacé. Le peintre a renoncé aux pâtes grasses, au plus floquant qui avait traversé la fin du XVIII^e siècle et, malgré tout, persiste à quelques égards en David. Son apport personnel est uniquement dans le style et la tranchante autorité du trait. Son dessin n'a nul besoin de la couleur. Les combinaisons d'arrangement n'ont été calculées que pour ne fixer et faire dominer avec énergie l'affirmation linéaire. L'art des tableaux d'Ingres est un art de laborieuse et complexe invention, plein d'admirables qualités d'exécution graphique, et voué à rester morne, étant sans émotion picturale.

Il nous semble, comme les nécessités de la vie imposent, en certains cas, à l'artiste le devoir d'observer, le sens du dessin conduit Ingres, dans ses portraits, à des transcriptions d'humanité singulièrement frappantes. Le Salon de 1824 nous donne un petit portrait de M^{lle} de Vaucay, en toilette de soirée, qui est d'une portance non naturelle, mais d'une rare concentration de vérité. Les autres œuvres du maître nous retiennent à divers degrés, quoiqu'il s'y agisse d'une œuvre de formules, notamment dans le dessin des bouches féminines. Mais il est hors de tout il sied de mettre le portrait de M^{me} de Senones,

du musée de Nantes. En fourreau de velours rouge grenat rehaussé de nœuds de satin blanc, déjetée sur un sofa, la gorge opulente et molle sous la fine gaze qui la voile et la fraise de dentelle au cou, les doigts chargés de bagues, des médaillons et une petite croix d'or à la ceinture, au bout d'une chaîne, la placide créature lève sur nous ses yeux clairs d'être instinctif, adangui de quiétude. Toute une nature de femme, toute une biographie se condensent en



MANET. — UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE (appartient à M. Pellier).

cette figure. A quoi bon chercher midi à quatorze heures et se perdre en dissertations? Il ne s'agit pas de raisonner sur la vie et de peindre les choses d'après des raisonnements. C'est la vie qu'il faut observer en elle-même et rendre scrupuleusement. En traduisant ce qu'il voit, un grand artiste traduit ce qu'il sent et ce qu'il porte en soi. Il arrive ainsi à donner à l'œuvre d'art son signe décisif et définitif. Il l'imprime pour toujours du sceau d'un moment, d'un pays, d'une race. On peut regarder, auprès des portraits d'Ingres, le portrait en buste de M^{me} Granger, forte femme aux lèvres épaisses, coiffée d'un turban blanc, d'une expression tranquillement et impérieusement voluptueuse, peint par son mari. Ce Granger nous est mal connu. Nous lui devons au moins un chef-d'œuvre.

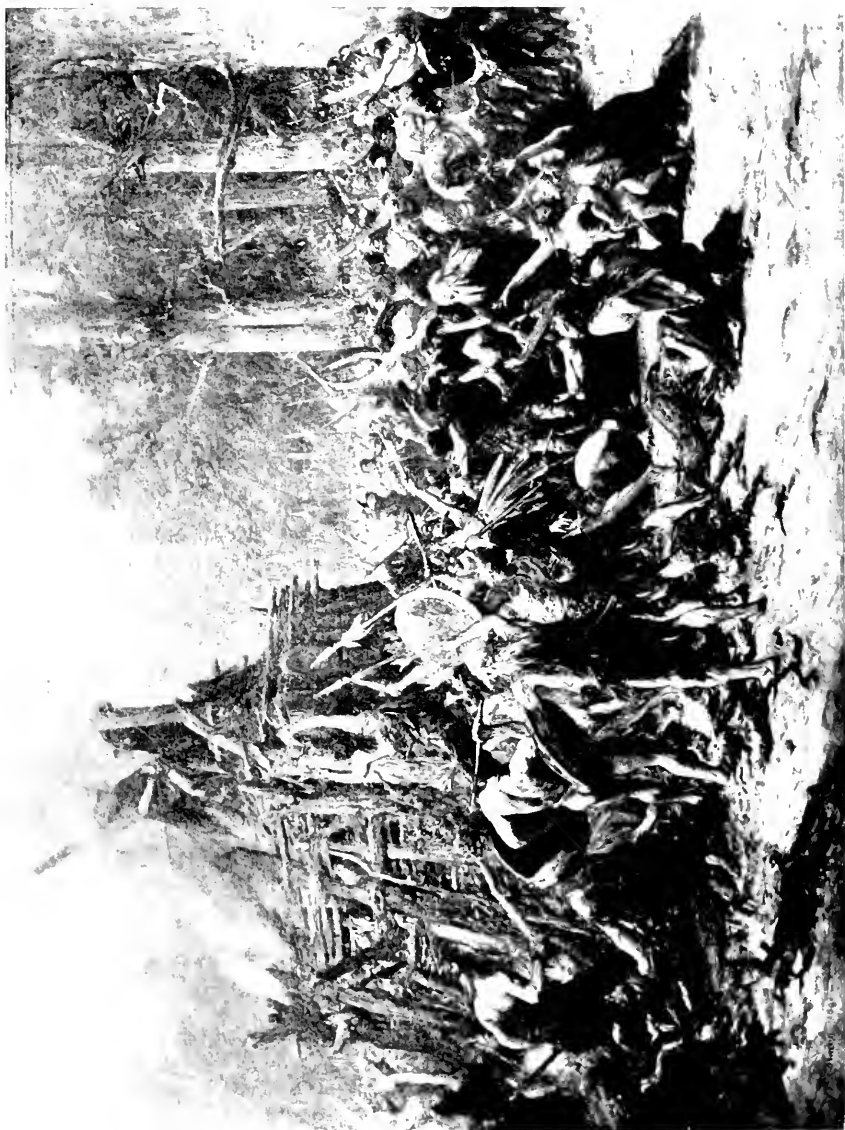
V. — Ce n'est pas ici le lieu d'étudier les origines du romantisme. Les tendances anti-classiques qui aboutirent au mouvement esthétique improprement dit de 1830, mériteraient d'être prises de loin. On a pu voir plus



Besson. — LA LOGE, appartient à M^{lle} A. F. Ande.

haut par de simples titres de tableaux que de nombreux peintres réputés ne pensaient pas, même au temps de David, forfaire à la dignité de la peinture

historique » en peignant des sujets de l'histoire ou de la légende épisodique des siècles anciens. S'ils n'eurent pas assez de talent et de netteté pour imposer leurs vues, le fait de leurs tentatives répétées reste hors de cause. L'on-



FUNERALS OF A CHIEF - APPROX. 1880

ouverture du musée des monuments français aux Petits-Augustins, organisée par Lenoir en 1794, avait provoqué un élan d'études sur le moyen âge. Des élèves de David se prirent de goût pour le décor gothique; Granet devint un véritablement remarquable peintre de cloîtres, de monastères, de salles de châteaux et de prisons qu'il animait d'épisodes religieux ou historiques. Il alla, par la suite, jusqu'à peindre des intérieurs modernes, avec de petits personnages de son temps — par exemple sa *Salle d'asile* qui figure à l'Exposition. Sa patience minutieuse s'attachait à résoudre les délicats problèmes du clair obscur et de l'atmosphère intérieure qui avaient passionné les Hollandais et dont plus d'un petit peintre du XVIII^e siècle s'était préoccupé. On a bien fait de grouper devant nous une série d'études de cet honnête artiste, élève de David et développé en dehors de l'influence de son maître. J'ai plaisir à constater qu'il doit sensiblement sa vocation spéciale aux Petits-Augustins : mais nous discernons en lui, par surcroît, un des liens les plus intéressants du passé à l'avenir. A la fin du siècle où nous sommes, les questions d'enveloppe lumineuse solliciteront tous les peintres, et la peinture sera presque déchargée des opacités et des tons neutres conventionnels.

A côté de Granet, Revoil, Fleury Richard, le comte de Forbin, Vernay, Du Perreux et d'autres cultivèrent à qui mieux mieux « le genre chevaleresque ». Des spécimens de leur production nous arrêtent, et là, dans les musées de province. Bien qu'ils nous fassent généralement sourire, il eût, je crois, convenu de leur ouvrir une petite place, au palais des Beaux-Arts, à titre documentaire. Ce n'est pas assez d'une toile de Granet et de l'*Entrée de Charles V à Paris* d'Ingres, pour nous renseigner sur des aspirations auxquelles, peu à peu, de hauts esprits s'intéressèrent. Chateaubriand chanta le gothique; Victor Hugo devait, bientôt, l'exalter avec énergie. Je n'ignore pas que les romanciers secondaires et les faiseurs de romances sentimentales enèrent la vision d'un moyen âge « troubadour » et « dessus de pendule ». Ce fut, dans la peinture, en petit celui de Revoil, en grand celui de Menjaud et d'un Blondel. La Restauration aima et protégea la mode gothique, telle quelle, à raison des souvenirs de la monarchie. On oublie trop, pourtant, que l'état d'esprit d'où surgit le romantisme répondait à un besoin autrement large et autrement puissant que la « moyenâgerie ». C'était la liberté des idées et des expressions que l'on poursuivait. L'art classique symbolisait l'oppression intellectuelle. Il fallait donc en finir avec lui. Pour l'assaillir toutes les armes semblèrent

bonnes. Le bric-à-brac du plus faux moyen âge fut triomphalement utilisé.

Au demeurant, le premier qui monta à l'assaut n'était rien moins qu'un adepte du bric à brac, le parle du très grand Théodore Géricault. Dès 1813, il exposait le portrait du lieutenant de la garde Diéudonné, calme sur son cheval cabré, qui fixa l'attention de David lui-même. Ce furent, ensuite, son *Cuirasse d'assaut*, son *Bateau de la Méduse*, ses *Courses de cheval*, sa *Diligence de Sicile*, son *Maréchal ferrant*, son *Fantôme à plâtre*. Le domaine où il s'adonnait s'étendait ainsi de l'étrouque au familier de la vie moderne. Géricault admirait l'antique : il lui est arrivé de marquer cette admiration en diverses études ; mais il ne se voulait esclave d'aucun formulaire, ayant la nature devant lui. Un voyage en Italie lui fit comprendre la valeur des maîtres italiens sans le soumettre à leurs doctrines. Peut-être eut-il un peu trop de goût pour les tons nouâtres du Caravage. Techniquement, ce puissant peintre si fougueux, si libre et si épris des belles pâtes, abusa du costume de Judée. Son rêve était de peindre quelques vastes tableaux d'une haute signification humaine : entre autres, *L'Ouverture des portes de l'Inquisition*, *L'Espérance pour les Femmes* et la *Traite des noirs*. La mort le prit trop tôt. Il n'importe ! Théodore Géricault avait proclamé la liberté de l'artiste. On voit de lui, à l'Exposition, une esquisse de la *Méduse*, une vaillante ébauche de portrait de David d'Angers, une étude de militaire, un épisode de courses. Pas ombre de « genre moyen âge » en son romantisme glorieux.

Avec Delacroix, le moyen âge intervient, mais il n'intervient pas seul. Les sujets de l'antiquité le tentent ; les sujets de la guerre de l'indépendance grecque le transportent ; les spectacles de la vie orientale l'émeuvent et le ravissent. On le voit peindre les chevaux et les fauves, la fable et la religion, le rêve et la réalité. De cette diversité de données se déduit cette conclusion : les sujets sont pour lui les véhicules de la pensée, les cadres indispensables pour peindre ce qu'il voit, ce qu'il sait et ce qu'il sent, le monde et son opinion sur le monde. L'entière intellectualité de son époque est en son œuvre. Si l'art ne s'agit contre des contingences esthétiques au nom de la forme pure, le bon art est armé contre l'académisme au nom de la passion et de la couleur. Le pamboulon littéraire, sa peinture se fait, souvent, à l'excès, littéraire, à l'espionnage, byronienne. Les visions de Walter Scott l'obsèdent ; les visions de Goethe le font tressaillir. Mais il ne peint pas que des épiques de héros : il peint *La justice de Trajan* et *L'entrée des Croisés à Cons-*

*tantinople, L'empereur du Maroc entouré de sa garde et La Liberté sur les barricades, La tête de Boissy d'Anglas présentée à la Convention au bout d'une pique et Le massacre de Scio. On peut lui reprocher de n'avoir pas toujours travaillé suffisamment d'après le modèle, « craignant, di-sait-il, de refroidir l'élan de ses héros ». Avec ses incorrections, il émeut profondément ; les fautes s'annulent ; on est subjugué. En Orient, le pittoresque l'incite plus qu'en Occident à regarder les mœurs, et son admirable couleur s'affine et s'attendrit. Combien ses *Femmes d'Alger* sont exquises ! Par surcroît, ses peintures déco-*



Jules Eugène DELACROIX. — LE PARDON A KERGOUELEN

ratives illuminent les murailles qu'elles revêtent. Voyez le plafond de la galerie d'Apollon, au Louvre. Voyez les décorations de Saint-Sulpice, du Luxembourg et du Palais-Bourbon. L'œuvre colossal de cet homme est représenté aux Champs-Élysées par une douzaine de morceaux environ : un grand *saint Sébastien*, qui n'est point de ses chefs-d'œuvre ; une *Grèce pleurant sur les ruines de Missolonghi*, un peu bien artificielle ; une allégorique *Assemblée de comédiens et de bouffons* dans un paysage vert et tourmenté, composition shakespearienne et peinture puissante ; de délicieuses *Femmes d'Orient dans une maison arabe* ; un petit *Bon Samaritain* en robe rouge d'une couleur superbe et un tragique blessé buvant, à plat ventre, l'eau d'un ruisseau. Après Delacroix, l'indépendance du peintre est définitivement acquise. Chacun

est libre de ses visées. Il n'y a plus un « grand art » et un « petit art ». Il y a l'art un et multiforme.

Je n'aperçois pas dans le romantisme le « moyenâgeisme » exclusif dont



Revue — Portrait de M^{lle} de S. A.

on parle toujours. On put, quelquefois, emprunter des anecdotes plus ou moins « truculentes » à nos vieux chroniqueurs, empanacher des personnages, déployer un grand luxe de ferraille. On jeta surtout cette friperie à la tête des classiques. La réalité, l'on poussa en des sens très divers. Les peintres en renom, qui avaient conquis la liberté, ne manquèrent que de génie (sauf



Delacroix, pour profiter de leur conquête en faisant des chets-d'œuvre, de me trompe : ils manquèrent aussi d'une idée centrale, nette et dirigeante. Leur doctrine, purement négative, ne concluait à nul principe d'art. On avait démoli la Bastille ; on ne savait que s'agiter sur le terrain, mal déblayé encore, où elle s'était dressée. Il n'y eut point, à proprement parler, d'*école romantique* ; il n'y eut qu'une mêlée d'artistes plus ou moins doués, plus ou moins habiles, livrés à tous les hasards, se débattant en pleine anarchie, sans une commune vue sur les rapports de l'art, de la nature et du monde vivant. Beaucoup rêvaient exclusivement d'une grande imagerie pittoresque, à sujets historiques.

Ce fut le cas d'Eugène Delvéria, coloriste artificiel, praticien expéditif et dénué de puissance. Rien ne le prouve mieux que ses deux esquisses exposées aujourd'hui : *Christophe Colomb reçu à la Cour d'Espagne après sa découverte* et *Louis-Philippe prêtant serment devant les chambres le 9 août 1830*. Ce fut le cas, pareillement, de Paul Delaroche, comptant sur le caractère dramatique et la mise en scène mélodramatique de ses données pour intéresser le public à ses toiles. Au même idéal, mais avec plus de recherche de concentration et une exécution plus solide, se rangera Robert Fleury, l'auteur de *Jane Shore accusée d'adultère...* — D'autres se tourmentent d'intentions poétiques ; par exemple, Ary Scheffer, esprit vague, inquiet, ballotté entre le dramatisme de Delacroix et le mysticisme de l'Allemand Overbeck, et, progressivement, ramené par son idéalisme vers le style d'Ingres. Nous avons sous les yeux, son petit tableau fantastique d'après la ballade de Bürger *Les morts vont vite* et l'esquisse de sa *Françoise de Rimini dans le cercle des voluptueux*. D'autres auront usé toutes leurs forces à poursuivre un compromis entre la peinture des vieux maîtres italiens et le besoin d'action et de drame des temps nouveaux ; tel Sigalon, le peintre de *l'Athalie*, pleine de beaux morceaux et de « formules » du musée de Nantes. Certains, comme Couture le peintre si franchement doué des *Romains de la décadence*, faute de regarder la vie en face, resteront impuissants à s'affranchir. D'autres se rapprochent de la vérité dans un ordre de sujets pittoresque et, pour le reste, se plient au convenu ; ainsi Schnetz, dont les *Scènes italiennes*, plus grandes, plus fermes et plus vraies que celles de Léopold Robert, qu'elles ont précédé, annoncent les épisodes italiens de M. Bonnat, en sa jeunesse. D'autres, enfin, et les plus nombreux, se laissent aller à la dérive et s'affadissent à plaisir ; voyez Züglér et sa fade *Pluie d'été*. Je connais, de même, de Louis Boulanger, à Tarbes et à Lou-

l'aise, une *Abou darr*, et *Épôs amours poétiques*, bien faits pour la chromolithographie des boîtes à bonbons. En la peinture militaire, Horace Vernet se comporte en chroniqueur de circonstance, adroit, expéditif, montrant les choses en surface, sans jamais insister sur rien d'essentiel. Cet habile producteur à la volée, s'est, d'ailleurs, hasardé tour à tour dans le sens de tout le monde : Avec *Raphaël* et *Michel Ange au Vatican* et *Judith* et *Holopherne*, il sacrifie au romantisme ; avec *Mazeppa*, il se fait classique. La conséquence de cette anarchie est qu'on finit par se retourner en masse du côté d'Ingres. Ary Scheffer lui a fait amende honorable en sa *Sainte Monique*. Delacroix lui rend hommage en son Hémicycle de l'École des Beaux-Arts. Decamps, le brillant et fantaisiste Decamps à la fois paysagiste, peintre de sujets populaires, orientaliste, réaliste et rembranisant, en est venu à s'agenouiller devant le *Saint Symphorien*. Horace Vernet, en 1855, déclarait Ingres

« le plus grand artiste du siècle », bien qu'il dessinât « comme un ramoneur », que lors « ses tableaux fussent — en pain de seigle », qu'il ne sût pas « agencer ses figures — et qu'il peignît » d'après le mannequin ». Au total je m'explique fort bien ce mouvement rétrograde. Le maître du *Var de Louis XIII* et du *Saint Symphorien* représentait, au moins, un principe. Le romantisme n'avait vécu que d'aspirations. Il avait fait la liberté et n'avait pas appris aux artistes le parti qu'ils en pourraient tirer. Vers 1850, on était las des incohérences.

Le plus attachant des peintres romantiques ou romantisants, toujours Delacroix excepté, c'est Théodore Chassériau. Il a passé par l'atelier d'Ingres : il s'est échauffé à la flamme de Delacroix. Sa production est variée et même composite. On a dit de sa couleur qu'elle a « quelque chose d'indou ». Mais, Chassériau avait un sentiment poétique puissant qu'il trouvait moyen d'accuser jusqu'en des éléments d'emprunt. Son allégorie monumentale de *La Paix*, arrachée en partie des murs incendiés de la Cour des Comptes et présente ici, a pu faire réfléchir Puvis de Chavannes. Son portrait de ses deux sœurs, en robes d'un jaune cuivré, avec des châles rouges, debout, côte à côte, sur un fond vert, est d'une franchise naïve, éminemment touchante. Sa *Vénus andrymanau*, nue, nouant ses blonds cheveux, exhale un charme particulier. J'aime aussi son petit tableau de *Desdémone*, vêtue de blanc, ajustée par une servante en vêtement rose. La scène est traitée avec une fantaisie discrète, une simplicité quasi populaire, qui me fait penser par avance à quelques figures de M. Cazin. Il sied de rappeler que le tour d'imagination

mystique et mystérieux de Chassériau a influencé Gustave Moreau : le peintre du *Jeune homme et la Mort* et de la *Mort d'Orphée* me l'a répété plus d'une fois. On ne doit pas ignorer, non plus, que ses colorations, tout ensemble ambrées et nacrées, ont laissé leur trace dans l'œuvre de Fromentin, qui en a transmis l'amour à ses disciples, MM. Henry Lévy et Ferdinand Humbert.



H. GERVAIS. — LES FONDATEURS DU JOURNAL « LA REPUBLIQUE FRANÇAISE »

(Appartient à M. J. Reinach.)

Chassériau, pour tout dire, est un de ces rares artistes qui sortiront grands de ce Salon centennal.

VI. — Si l'on veut juger de la force qui vient aux artistes de la possession d'un principe juste, qu'on s'arrête au groupe des paysagistes dits de 1830 et de leurs élèves immédiats. L'histoire du paysage en ce siècle peut être résumée en quelques mots. Au début, il existe à peine. David n'y voit qu'un genre inférieur, moins digne encore que la peinture « de genre » d'être encouragé. Cependant, il se rencontre un vieil artiste, qui ne meurt qu'en 1803, Lazare Brandard, pour étudier consciencieusement, en la forêt de Fontainebleau, des structures d'arbres. C'est de lui que parlait Louis XVI, s'écriant après une

« une ode de classe ». Je n'ai vu absolument rien que des sangliers et Bernin d'abord. On ne prêtait, du reste, nulle attention aux essais de ce brave homme, non plus qu'aux études de Louis Moreau, qui cherchait la fraîcheur de la lumière, et de Michel de Montmartre, amoureux de la nature forte et sauvage. Le paysagiste le plus en renom avant 1810 est Louis Demarne, représenté au palais des Beaux-Arts, par un *Canal bordé d'arbres*, avec des figures. J'ai vu, au musée de Cherbourg, des toiles intéressantes de ce Demarne, en qui survit quelque chose de la tradition flamande, mais qui a trop peint sur porcelaine, à la manufacture de Sèvres, pour n'avoir pas gardé souvent à ses paysages l'aspect porcelaineux. Le « davidisme » entraîne le développement du *paysage historique*, avec les Valenciennes, les Aligny et les Bertin, de ce point de forme d'art plus conventionnelle et plus fausse. A cet égard qu'un homme admirable, Camille Corot, revient naïvement des conceptions académiques à la vérité des choses dans l'enveloppante clarté de l'air.

Plusieurs peintres, à peu près au même moment, opinent qu'il est fâcheux de peindre, comme Bertin, de fines études en plein air et de mauvais tableaux d'arrangement à l'atelier. Leur conclusion se formule ainsi : « Peignons nos tableaux sincèrement, d'après nature. » Ces indépendants se nomment Paul Huet, à qui la vue de paysages de l'anglais Constable a ouvert les yeux, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Cabat, Ch. de la Berge, Jean-François Millet. Leur principe est très simple : peindre ce qu'ils voient, comme ils le voient, selon leur émotion. Ce principe est d'une fécondité infinie et favorise l'individualité de chaque artiste au lieu de la déprimer, parce qu'il met incessamment le peintre en face de la diversité des spectacles réels. A ceux que l'arc-en-ciel séduisait, Doubligny, Diaz, Troyon, Chintrenil. Chacun marche dans sa voie et donne sa note. Corot voit la nature d'un oeil de tendresse ; Dupré est rude et fort ; Rousseau aime les terrains largement établis, les arbres francs, les effets arrêtés ; Millet célébrera, en sa langue austère jusqu'à l'âpreté, la glèbe et le pâturage, le crépuscule et l'aube en ciel, et fera la synthèse de la vie du paysan. Doubligny se plaît au bord des rivières, dans les vallées humides et gorgées, parmi les guérets verts et fleuris ; Chintrenil prendra pour lui de l'espace et l'après-midi, quand des sensations intimes et fugitives, la grande école du paysage française et française, elle s'étend en se ramifiant avec une variété merveilleuse. Une école de grands maîtres et de charmants petits maîtres. On a formé de leurs



œuvres, à l'Exposition, des panneaux qu'on voudrait transporter intégralement au Louvre.

Insistons sur le fait de l'appel au renouveau qui nous est venu de l'école anglaise. Dès 1822, la présence d'aquarellistes anglais, comme Bonington, Robson et Copley Fielding, est signalée au Salon du Louvre. Deux ans après, à ces artistes se joignent Harding, John Varley et Samuel Prout, tous aquarellistes, et le vaillant Constable envoie à Paris des tableaux. William Reynolds, passa plusieurs années parmi nous, à graver et à peindre. La jeunesse est vite touchée de la sincérité de cet art libre, un peu sauvage, et toujours vrai, sans nul système de composition ou de coloration. C'est à la nature de fournir à la fois les sites et les effets. L'imprévu se décode partout dans les dispositions, les accidents, les perspectives, les végétations, et suivant les états de la lumière qui exalte les tons ou les apaise, sous la fluidité des airs. Mais qui avait, auparavant, fait ces constatations en France ?

De toute la pléiade, l'homme le plus naïvement personnel et le plus exquis est Corot. Paysagiste, il a eu pour élèves Daubigny, Chintreuil, Français, moins spontané, et cet aimable Lépine, dont on nous montre trois *Vues de Paris* ravissantes. Quelque chose de Corot est allé jusqu'à Jongkindt, ce Hollandais subtil, ami des lumières décomposées et des reflets, de qui les expériences heureuses ont tant servi à Boudin, à Lépine, à Claude Monet, aux premiers impressionnistes. Mais Corot est aussi un peintre de figures, unique en son genre, sans imitateur, tout original. Ses études d'atelier, ses petites ouvrières, simplottes, endimanchées ou en robe grise, ne font penser à certaines figures de Van der Meer de Delft qu'il n'a sûrement pas connues.

Millet a été le père des peintres de paysans, depuis M. Jules Breton jusqu'au pauvre Bastien-Lepage, mort si jeune, et jusqu'à M. Lhermitte. J'ai entendu Puyis de Chavannes s'écrier, un jour, devant un laboureur de Millet, aux simplifications puissantes : — Millet a dégagé la profon le humilité active dans l'homme vrai. — Brascassat et surtout Troyon peuvent revendiquer, pour leur part, la postérité des peintres d'animaux, sans exception. J'ajoute que tous ces peintres ont aimé la facture large, entièrement exempte de mic-vexerie. Un seul, de La Berge, a poursuivi la chimère du détail minutieux gardant son effet à distance. Une mort prématurée ne lui a point permis de reconnaître son erreur. Mais la ferveur de sa recherche ne saurait être oubliée. Cabat, parti presque de la même idée, a sombré dans l'académisme.

Je ne vois pas, dans le groupe glorieux, un grand peintre de la mer. Plusieurs, comme Corot, Jules Dupré et Daubigny, en fait, à l'occasion, de très belles marines; aucun n'a livré tout son cœur à l'Océan. Je ne parle pas d'Eugène Isabey; c'est un fantaisiste, un dresseur d'amusants décors, non un paysagiste. Sa *Vue de Dieppe* ne m'attirera, sur ce point, un démenti de personne. Non que je nie la verve du peintre; il a de rares qualités d'entraîn et une couleur très vive, allumée aux étincelles de Bonington, mais il se dérobe au vrai là où il faut essentiellement de la vérité. Qu'on nous montre ses petites scènes capricieuses, jouées par des personnages de contes de fées, en habits cousus de pierres précieuses; ses *Marines* n'ont plus rien pour nous. Quiconque a peint la nature en dehors du réel a fait une tâche vaine.

Nos maîtres du XIX^e siècle ont placé leur art sur le terrain où il convient de le laisser. Ils ont aimé le sol et le ciel de chez eux, mais leur principe d'observation leur a donné la clef des prestiges universels et quelques peintres en ont fait l'expérience au dehors; tel Marilliat, ou, plus généralement, tels les orientalistes. Le monde s'éclaire alors aux yeux dessillés, en son unité et sa variété souveraines. Decamps a vu l'Asie Mineure d'un oeil qui se plaît trop au jeu des fusées pour n'en pas voir partout. Delacroix a senti la pénétrante poésie de l'ambiance. Les paysagistes nous ont appris à ne plus détacher un homme de l'air de son pays. Ils nous ont rendu un prodigieux service artistique. Le jour où les peintres d'histoire et de mœurs se seront décidés à montrer l'être humain en ses actions multiples avec le même esprit vivant que les paysagistes montrent les choses individualisées et enveloppées, accomplissant leur fonction propre et participant, chacune à un degré particulier, à l'existence totale, ce jour-là, sans contredit, l'art jouira de sa liberté plénière. Il exprimera le génie des temps et l'âme sensible des régions.

VII. — Le beau livre qu'un grand écrivain pourrait écrire à raconter par le menu, série par série, les acheminements de la peinture en ce siècle! Après avoir constaté que le romantisme a établi en droit la liberté de l'artiste sans parvenir à déterminer le principe essentiel qui, seul, assure et féconde l'exercice de la liberté, avant d'aborder la question du réalisme, il se demanderait ce qu'est devenue l'intime faculté française de l'observation des mœurs. Si part dans la grande peinture — est très faible, il tournerait donc ses regards vers les petits tableaux. De ce côté son enquête aboutirait à peu près à ceci: aux dernières années de la Révolution on peint encore des scènes

populaires sentimentales, plus ou moins rappelées de Greuze. C'est le cas de Martin Drolling, à Paris, de Gamelin, à Carcassonne, de Roques, à Toulouse, et d'une foule de peintres locaux ¹. Le vieux Drolling, bonhomme obscur, à demi hollandais, touche soigneusement, un peu sèchement, de petits portraits, peint des intérieurs modestes ou des cuisines, avec d'humbles personnages, on fait manger des soupes de pauvres à des enfants de gens de



A. VOORE. FANTAISIE

rien contre des pans de murs de faubourg, éclairés d'une lumière ambrée. Boilly retrace des épisodes de la rue, des distributions de vivres, des entrées de spectacles gratuits, des rassemblements agités, des choses typiques rencon-

¹ Il y aurait intérêt à étudier l'œuvre des peintres provinciaux de la seconde moitié du XVIII^e siècle et de la première du XIX^e. Cette étude démontrerait combien l'extrême centralisation avait fait des villes de province des milieux funestes au développement des personnalités. Je n'ai point de données sur Dominique Donere, d'Arras, dont l'exposition centennale nous fait voir un bon portrait de femme en l'ien, du caractère des peintures de mœurs bourgeoises du XVIII^e siècle, et j'ignore si cette jolie toile répond à l'ensemble de sa production. Pour Jacques Gamelin, de Carcassonne, et Joseph Roques, de Toulouse, je suis plus avancé. Tous deux ont eu une production des plus inégales, où toutes les formules ont leur part. Tous deux ont peint avec talent des sujets familiers et ont dû tenir boutique de tableaux d'église et de tableaux antiques très convenus. Nous devons engager les erudits des départements, qui se réunissent chaque année en congrès à l'école nationale des Beaux-Arts à recueillir avec soin les souvenirs des petits maîtres locaux de 1750 à 1850. Nous voudrions, par exemple, connaître les détails de la courte vie de ce Félix Trutat, de Dijon, mort en 1848, dont les portraits, fortement modelés en une sombre enveloppe, annonçaient un vigoureux tempérament.

treces, crayonnées au plus vite. Certes, il ne manque pas d'esprit ni d'habileté et il le sait un peu trop. En revanche il manque un peu de peinture et il ne le sent pas assez. On dirait toujours qu'il peint sur porcelaine. Tannay, sous l'Empire, s'affarde à la « bamboucade », avec des sursauts de volonté bien singuliers vers le genre historique. Vers 1827, Decamps, tout jeune, court les marches, les quais, les faubourgs. Celui-ci est un vrai peintre, non tout à fait un peintre de vérité. Ses tons sont trop cuits sur le fourneau de Rembrandt; il a trop de pratiques apparentes; il se soucie plutôt du comment que du pourquoi de sa peinture. Tassaert, qui a commencé à produire dès 1826, aborde tous les genres, déployant en tous une intensité exceptionnelle. On n'est pas plus libre de son pinceau, on n'a pas une pâte plus fine ou plus grasse, un métier plus presto, une couleur plus blonde, plus fraîche et plus franche. Ses nudités ont la santé sans pareille; ses fantaisies gaillardes mettent en scène d'amusantes « lorettes » aux allures dénuées de correction. Par malheur, son art se ressent du désordre de son esprit et de ses mœurs. Ce romantique petit peintre a fait trop de concessions au sentimentalisme des romances de courtisanes et au libertinage des conversations d'estaminet. En revanche, plus d'un de ses tableaux de femmes nues dérive des estampes d'après Boucher, gravées au XVIII^e siècle. Quelques morceaux de lui sont des chefs-d'œuvre d'exécution néo-flamande; sa personnalité s'accuse incomplète et troublée. Sous la monarchie de juillet, Honoré Daumier, que ses contemporains n'ont connu que sous les espèces d'un caricaturiste de journal à la verve puissamment ontrancière, peint à grands coups des compositions satiriques empruntées à son répertoire ordinaire et les anime de chaudes couleurs. Cette partie de sa production, révélée au public depuis sa mort, est d'une originalité réelle, et très vigoureuse. L'âpreté de la facture y sied à la rudesse d'un dessin jeté par plans hardis, en lignes hachantes¹. Seulement, Daumier a inventé pour lui, en s'inspirant des mâles abréviations de Millet, une forme à part où se transfigure la forme commune pour l'expression des idées. Il est si exceptionnel et si entier qu'on ne saurait se rattacher à lui sans le pasticher.

LOUIS DEL FOU RECALD.

1860-1861

¹ Voir la reproduction en continuée, section des dessins, les *Bachelons* de Millet (n^o 100) et la reproduction du petit tableau de Félix de Rops « *Joof et Charlien* » (qu'on prendrait pour un *Joof*) (p. 101).

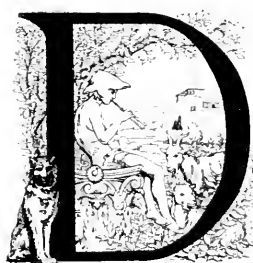




LA SCULPTURE

I

L'EXPOSITION CENTENNALE



Dès la fin du règne de Louis XVI, à la suite des découvertes faites en Italie et en Grèce, sous l'influence des doctrines de Winckelmann, une évolution avait commencé de se produire dans l'art et dans le goût français. Tandis que, par ses leçons et l'exemple de ses œuvres, Vien tentait de réagir contre l'esthétique frivole et trop facile des fades imitateurs de Boucher, à de nombreux indices on avait pu reconnaître qu'une réforme pareille se préparait dans la sculpture. Les envois des jeunes artistes aux Salons, les morceaux de réception à l'Académie, jusqu'au choix des sujets désignés pour les commandes officielles, tout annonçait que la mode allait passer des figures agitées, frissonnantes, fiévreuses, et que, chez les sculpteurs épris d'un art plus classique, la préoccupation du style allait dominer toutes les autres, même celle d'exprimer la vie.

Ce qu'il y avait de raisonnable et de fondé dans le principe de cette réforme, la Révolution, avec son enthousiasme systématique pour toutes les choses de l'antiquité, l'avait poussé jusqu'à l'absurde. Au moment où s'ouvre le siècle, la sculpture française est en pleine réaction et en pleine décadence. Aban-

dominant les traditions qui, pendant tant de siècles, l'ont faite si glorieuse, elle n'ose plus donner cours à son imagination ni à sa fantaisie ; elle a perdu l'habitude de l'observation directe, franche, spirituelle ; imitatrice servile d'Athènes et de Rome surtout, elle ne vit que de formules, s'efforçant de ramener sans cesse à des types connus et consacrés les visages, les corps, les attitudes. Le trait individuel, l'expression, l'allure, tout ce qui donne à une figure humaine son caractère et à sa représentation l'apparence de la vie, est proscrit de la sculpture comme contraire au grand art, à l'idéal, à la beauté, et c'est avec le plus profond dédain que les critiques du temps parlent de la collection merveilleuse de bustes legués par le XVIII^e siècle au foyer du Théâtre-Français.

Des sculpteurs qui s'étaient illustres à cette époque de « corruption du goût », les plus grands vivent encore : Houdon, Clodion, Pajon ; et, bien que leurs chefs-d'œuvre soient d'une date antérieure à la Révolution, leurs noms doivent pourtant être inscrits à la première page de ces notes sur la sculpture du siècle. Les organisateurs de « l'exposition » ont d'ailleurs fait à Houdon une assez large place. Sans parler de l'admirable *Mirabeau* que M. Delagrave a prêté à la Ville de Paris et auquel la Constituante, par la voix de sa commission des beaux-arts, reprochait « de manquer de noblesse », on voit au grand palais les bustes si vivants de *Buquenois*, de *Marceau*, de *Saffren* et de *Joseph Chénier*. Celui de *Napoléon*, daté de 1806, exécuté à Saint-Cloud,

« d'après nature », n'a point la même franchise, ni la même hardiesse, soit que le dictateur ait été pour l'artiste un modèle impatient, soit que Houdon, faisant de l'Empereur une image officielle, ait sacrifié au goût du jour et idéalisé les traits du souverain.

Une statuette, la *Flore* du musée d'Orléans, c'est tout ce qui rappelle aux visiteurs du grand palais le nom de Clodion. La « rétrospective » installée de l'autre côté de l'avenue Alexandre III possède de ses œuvres une si riche série qu'on a jugé inutile, sans doute, d'en rassembler ici une seconde collection. Pourtant, il est de ses ouvrages que nous connaissons mal et qu'il eût été intéressant de nous faire connaître : ce sont les productions de ses dernières années, celles qui précisément avaient le droit, par leur date, de figurer à une exposition du siècle. Vers la fin de sa vie, le bon Clodion devait subir, comme tant d'autres artistes de l'âge précédent, l'influence des doctrines nouvelles ; il avait eu à la nécessité de rechercher le style, de se hausser jusqu'à la grande sculpture et, laissant les bacchantes, les satyres, les nymphes, il

s'était exercée aux sujets historiques. Il est dommage qu'on n'ait point, par exemple, songé à retrouver cette *Scène du Déluge* que l'artiste exposait au Salon de l'an IX, ou le *Caton* qui figura à celui de l'an XII.



A. — C. — B. — XVIII^e — appartient à M. Duret.

Pajon n'est point représenté à l'exposition centennale. Il avait cependant tous les titres à y être en bonne place. Mort en 1809, il avait, jusqu'à ses derniers jours, continué de produire et de former des élèves : bien plus, dès ses premiers ouvrages, quoiqu'ils nous apparaissent étroitement rattachés à l'art du xviii^e siècle, cette fortune lui était échue de recueillir, sans trop savoir

comment, les suffrages de la nouvelle école qui saluait en lui « le restaurateur de l'art ». A défaut de Pajon, son disciple Roland figure au grand palais : deux bustes excellents, celui du *Citoyen Chaptal* et celui de *Vestier*, suffisent à prouver que, dans son enseignement pas plus que dans ses ouvrages, le

maître n'avait entendu rompre avec les traditions de nos grands portraitistes.

Que l'on regarde, pour mieux s'en rendre compte, les bustes que, vers la même époque, signent les Cartellier, les Cortot, les Chaudet, tous ceux qui, dès la première heure, ont adopté les nouvelles doctrines. Si habiles que soient tous ces hommes de talent, quelques traces qu'on trouve encore dans leurs œuvres des qualités propres à la sculpture française, la préoccupation du style et du beau idéal leur a fait perdre de vue le véritable but de l'art et surtout du portrait. Loin de mettre en relief les particularités des diverses figures, loin d'en rechercher le caractère dominant et de s'efforcer, suivant le mot de Taine, de le rendre dominateur, ils s'appliquent, au contraire, à en éliminer tout ce qui les distingue, tout ce qui donne à chaque



Fig. 10. — JEAN-BAPTISTE SAY (par M. ANGELI).

physionomie. Rien n'est plus instructif à cet égard que de comparer le *Chaptal* de Roland à celui de Chaudet et même, en dépit des réserves que nous avons dû faire, le *Napoléon* de Houdon aux autres effigies que les contemporains nous ont laissées de l'Empereur. Tandis que les survivants du XVIII^e siècle excellent aux ébauches audacieuses et rapides, et, du premier coup d'œil, saisissent leurs modèles en pleine action, en pleine vie, dans l'attitude et le mouvement qui leur sont familiers, tandis qu'ils nous donnent, à force de justesse dans l'observation physique, l'impression d'une ressemblance morale complète et absolue, les adeptes de la nouvelle doctrine apportent un soin



FIG. 1

FIG. 2

SAINT GEORGE

patient à corriger la nature, à régulariser et embellir les traits : ils atténuent ici la cavité des yeux, là la saillie des os ; les rides, les accidents, les singularités, les traces de la pensée ou de l'allure habituelle, tout ce qui, dans un visage, diffère du « canon » adopté par l'École, ils le proscrivent comme une difformité et ne s'avisent pas qu'ils suppriment, du même coup, tout ce qui fait l'intérêt et le charme d'un portrait. Dans leurs froides images, aux épaules taillées comme celles des Hermès, aux yeux vides, sans regard, aux lignes symétriques, au modelé conventionnel et rond, à l'expression ligée, il ne subsiste plus rien où s'accuse l'individualité, où palpite la vie. A une époque où généraux, politiciens et rois, sortis de tous les rangs de la nation, parvenus aux honneurs par les voies les plus inattendues, devaient garder au front, profondément empreints, les stigmates de leur origine, de leur éducation, des vicissitudes de leur carrière, tous les bustes officiels se ressemblent entre eux : ce sont autant de Brutus, de Césars, de Catons, pastiches médiocres des marbres romains.

Cette obsession de l'antique, il n'est guère d'artistes qui puissent alors y échapper. Nous avons vu Clodion et Houdon lui-même, quoique plus intraitable, obligés d'y céder. Chinard, qui jusqu'à la fin de sa vie devait garder dans ses statuettes de terre cuite, dans ses médailles et dans ses bas-reliefs quelque chose de la liberté, de l'aisance et de la grâce aimable de l'âge précédent, ne sut pas toujours s'en défendre et il est amusant, après avoir revu son délicieux portrait de *Madame Récamier*, de le voir s'essayer à un style plus noble quand il représente *Mademoiselle Fanny P...*, *sous les at tributs de Psyché, jouant avec une couronne de fleurs*.

Mais c'est surtout dans la grande statuaire, que se montre sensible le changement survenu, au commencement du siècle, dans l'esthétique des sculpteurs. Des les premières années de l'Empire, la cour du Louvre, achevée par Percier et Fontaine, a fourni aux Lemot, aux Roland, aux Moitte, aux Ramex, l'occasion de s'exercer dans l'art monumental : ils ont orné de *Muses* et de groupes « héroïques » les frontons des attiques, et de la colonnade, et leurs compositions savamment équilibrées, ordonnées suivant un rythme impeccable, correctes, distinguées, mais un peu maigres, froides, rigides et gourmées, forment un singulier contraste avec les figures si souples, si aisées, si naturellement décoratives, si vivantes pourtant, que, depuis la Renaissance, nos sculpteurs n'avaient cessé de prodiguer aux tympans de nos palais. On

on pourra juger par les quelques maquettes que l'on voit exposées sous les vitrines du grand palais. Cette raideur, cette convention et cette insignifiance, résultats d'une imitation inintelligente de l'antique, on les retrouve d'ailleurs dans tous les morceaux qui datent de cette époque. Cette *Femme couchée et plonge dans une douce rêverie*, que Lemot exposait au Salon de 1812 et que, par une involontaire antiphrase, il intitulait aussi *La Contemporaine*, semble la copie attadie d'un marbre assez banal de la décadence romaine ; cet *Amour*, de Chaudet, c'est la Grèce, entrevue à travers Canova. Pour découvrir au milieu de tous ces pastiches une œuvre vraiment neuve, il faut aller chercher, sur l'un des meubles qui ornent le hall de l'escalier, un magnifique bronze de ce même Chaudet, le *Bélisaire*. Ce groupe n'est point



Fig. 16. — JEAN-BAPTISTE CHAUDET.

exempt des défauts de l'époque; il est froid et pompeux, mais il réunit, à un degré peu commun, les meilleures qualités de science, de rythme, d'équilibre, dont faisaient tant de cas les sculpteurs de l'Empire : par le sujet seulement, il se rattache à l'antiquité et, s'il est, par le style, aussi différent que possible, des bronzes du XVIII^e siècle, c'est bien cependant à l'école des artistes de ce temps que Chaudet a appris le secret de cette composition établie et de ces lignes harmonieuses qui font que ce groupe satisfait le regard sous chacun de ses aspects.

Cartellier, les Dumont, Bosio, représentent, aux Champs-Élysées, l'art de la Restauration. Le premier fut chargé, au retour des Bourbons, de relever sur leurs socles quelques unes des statues royales abattues en 1793 par les révolutionnaires de Paris et de la province. Le dernier, après avoir été en 1795, sous le Directoire et sous l'Empire, le sculpteur officiel de la Monarchie restaurée, et reçu d'elle, en 1828, le titre de baron. Deux de ses meilleures œuvres figurent au grand palais : le buste de *Louis XVIII* qui,

par son réalisme, encore qu'un peu timide, marque déjà un retour vers les



Fig. 10. — L'Enfant, musée de Londres.

saines traditions, et l'exquise statuette d'argent du *Henri IV enfant* à laquelle Rude, quelques années plus tard, devait donner une si admirable réplique avec le *Louis XIII* du château de Dampierre. C'est Bosio qui, le premier, tenta

de s'attacher du joug neo-classique et, revenant à la nature, et à la vérité, ouvrit la voie féconde où le suivirent ses élèves. Les deux Dantan, Duret, Barye, travaillèrent dans son atelier et, si ce dernier, génie essentiellement original, ne doit rien à son maître, on retrouve chez les trois autres l'influence indiscutable des leçons de Bosio. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner le buste si sincère, si peu académique malgré son apparente froideur, que Jean-Pierre Dantan a sculpté d'après *Carle Veruet*, et les jolies statuettes napolitaines, très nouvelles, presque hardies pour l'époque où elles parurent, que signèrent Antoine Dantan et Francisque Joseph Duret. Pour celui-ci, l'exposition centennale ne nous donne de son œuvre qu'une idée incomplète; si l'on excepte la jolie maquette de la *Tragédie* qui ornait autrefois le péristyle de la Comédie Française, et un *Richelieu* sans grand intérêt, rien ne rappelle qu'il fut, sous Louis-Philippe et aux débuts du second Empire, l'un des représentants les plus considérables de la sculpture de style; au moins a-t-on choisi, parmi ses ouvrages d'importance secondaire, des spécimens d'un art charmant; le buste de *Madame Barbier* est un portrait exquis, d'une grâce et d'une intimité toutes florentines.

Pradier avait partagé avec Duret l'honneur de sculpter les *Victoires* colossales destinées à veiller, comme une garde d'honneur, sur la dépouille de Napoléon, dans la crypte des Invalides. Plus âgé que lui de quelques années, il se rattache plus directement aux maîtres du commencement du siècle. Comme eux, il est hypnotisé par le souvenir de l'antiquité grecque. Un de ses premiers ouvrages se trouve aux Champs-Élysées; c'est un *Fils de Niobé*, d'une facture si molle et d'un modelé si rond qu'on dirait le moulage d'un marbre de Canova. Dans ses autres statues, il imite avec un soin quelque peu puéril les draperies compliquées et plissées à l'outrance des derniers disciples de Phidias. Son élégance facile lui valut, de son temps, une extrême popularité; on croyait voir revivre en lui le génie de la Grèce et on le surnommait « le dernier des païens ». Célébrées naguère comme d'immortels chefs-d'œuvre, les *Muses* de la fontaine Molière nous paraissent aujourd'hui d'un maniérisme odieux. Ce n'est plus là le Pradier qui nous intéresse; nous prenons plus de plaisir à découvrir, dans des figures comme la *Chloris* qui n'a de grec que le nom, un sentiment raffiné et quelque peu sensuel de la beauté moderne par où ce prétendu classique est presque un de nos contemporains.



SCULPTURE OF THE VIRGIN

Dans son *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier a écrit que la sculpture devait, de tous les arts, être le plus réfractaire au mouvement d'émancipation qui, vers 1830, entraînait les esprits. L'essence même de cet art, ses conditions matérielles, les matières qu'il emploie, la perfection qui lui est nécessaire, tout devait détourner les sculpteurs des théories nouvelles qui, tenant pour secondaires les qualités de facture, ne demandaient aux écrivains et aux artistes que de faire pittoresque, hardi et passionné. Aussi, en regard des innombrables peintres groupés sous son drapeau, le romantisme ne peut-il citer qu'un nombre restreint de sculpteurs et de sculpteurs médiocres. C'est Jehan du Seigneur dont les organisateurs de la centennale auraient dû nous montrer, à défaut du *Roland furieux* que l'on peut voir au Louvre, la *Esmeralda* célébrée par un sonnet de Gautier. C'est Antonin Moine, l'artiste moyen-âgeux qui, dans son *Combat de Gnomes*, s'efforce de renouveler les visions fantastiques gravées par nos vieux « imaigiers » aux porches des cathédrales. C'est surtout Préault, le farouche combattant de la première d'*Hernani*, le sculpteur agité, tourmenté, impuissant, dont le génie incohérent va d'un excès à l'autre, d'une recherche maladroite qui fait de son bas-relief d'*Ophélie* un Burne-Jones en bronze, à une grossièreté d'exécution si barbare que son *Carallier*, placé au pont d'Iéna, pourrait être l'ouvrage d'un maçon.

Un seul des romantiques laisse une œuvre durable, quoique la postérité n'ait pas entièrement ratifié l'aveugle admiration de ses contemporains. Ami des Hugo, des Gautier, des Sainte-Beuve, qui saluaient en lui le moderne Michel-Ange, David d'Angers était plus romantique quand il tenait la plume que le ciseau à la main. Absolu dans ses théories, les difficultés de la pratique le rendent hésitant, et ses ouvrages, pleins de contradictions, portent la marque de cette incertitude; on le voit, tour à tour, dévot à l'antique *Racine* et le *général Fay*, comme l'eût fait un sculpteur du commencement du siècle, puis, repris de scrupules, chausser de bottes à l'écuycere *Brouot* et le chirurgien *Larrey* ou mêler aux péplums classiques, comme dans le fronton du Pantheon, les uniformes, les shakos, les robes et les mortiers. Ses œuvres les plus caractéristiques, celles où s'affirme le mieux sa volonté de faire de la sculpture vivante, sont ces médailles où, conformément à la doctrine romantique, il néglige délibérément l'exactitude formelle et s'applique à donner « la ressemblance de l'âme ». On peut y joindre ce buste



L. — 1880. —
M. — 1881. —

colossal de *Paganini* où le grand virtuose apparaît fantastique comme une figure d'Hoffmann.

Pendant ce temps, indépendants des écoles et des coteries, deux hommes préparaient dans le silence la rénovation de la sculpture française. Après avoir traversé l'un et l'autre les ateliers classiques, Barye et Rude, chacun de son côté, demandaient au travail acharné, à l'étude directe de la nature, le secret de cet « art vivant » que les sculpteurs romantiques, pour s'être laissés emporter vers la littérature, avaient poursuivi vainement.

Barye, tout en travaillant comme un simple ouvrier chez un fabricant de bronzes, passait toutes ses heures de loisirs au jardin des Plantes : tantôt, devant les cages des fauves, fasciné par le jeu de leurs muscles puissants, par l'ondoyante souplesse de leurs attitudes, par la grâce de leur démarche rythmée, il s'enivrait du spectacle de la vie ; tantôt, arrêté dans la galerie d'anatomie comparée du Muséum, il étudiait sur les squelettes, les conditions de l'être et acquérait ainsi cette science merveilleuse qui lui permit plus tard en éliminant de ses figures d'animaux les détails inutiles, d'exprimer avec une justesse et une force jusqu'alors inconnues tout l'essentiel de leurs formes et de leurs mouvements.

C'est par de semblables études que Rude se préparait à créer ses chefs-d'œuvre : il faut relire les souvenirs de ceux qui l'ont connu ou, mieux encore, examiner en détail l'admirable perfection du *Tombeau de*



CHÂPE. — DANSEUSE, appartient à M. Léon Bonnat.

Cavaignac, pour se convaincre une fois de plus que son génie, d'apparence si spontanée et si fougueuse, ne fut que le résultat d'une science

lentement anéantie dans une observation rigoureuse, patiente et réfléchie.

Barye et Rude viennent de réveiller de sa longue somnolence la sculpture française. Voici qu'après eux, Carpeaux retrouve le secret, perdu depuis le XVIII^e siècle, d'exprimer la vie dans ce qu'elle a de plus exalté et de plus frémissant. Nous ne revoyons plus aux Champs-Élysées les grandes œuvres qu'on avait réunies en 1889 et qui peuplent maintenant une des salles du Louvre ; mais un simple buste comme celui de *Garnier*, mais la moindre de ses statuettes porte l'empreinte de son génie entraînant et fiévreux.

Après de ces figures palpitantes de passion, les ouvrages de Chapu, inspirés de l'antique et pourtant si modernes, ne perdent rien de leur charme délicat et discret ; la *Jeanne d'Arc à Domremy*, la *Jeunesse*, du monument de Regnault, restent parmi les chefs-d'œuvre dont peut s'enorgueillir la sculpture de ce siècle, comme le *Mariage romain* de M. Eugène Guillaume, comme les admirables bustes d'*Ingres*, de *Baltard*, de *Buloz*, merveilles d'exactitude, de profondeur et de mesure, signés de cette main qui tient avec une égale maîtrise le ciseau et la plume.

MAURICE DEMAISON

Asiétropis







LA GRAVURE EN MÉDAILLES¹

II

L'EXPOSITION DÉCENNALE



Les premières médailles de M. Chaplain révélaient la sobre élégance de son imagination et l'infaillible sûreté de son dessin. De tous les élèves d'Oudiné il était le plus savant et le mieux doué. Mais sa grande originalité ne s'est épanouie que lentement par un admirable effort de réflexion et de volonté. Son œuvre entier est une incessante méditation. De tous les grands artistes de notre temps il n'en est pas un seul chez qui l'on rencontre autant d'intelligence et autant de conscience :

prenez ici ces deux mots dans leur sens plein, dans leur acception véritable.

Le double objet de son effort a été d'émanciper et de simplifier la médaille. Convaincu qu'il importait de renouveler, de vivifier les vieilles allégories et les tristes emblèmes, il a cherché dans l'étude de la nature l'inspiration

¹ Second article. Voir la *Revue* du 10 juin de l'année dernière (XII, p. 61).



pour lui, une influence persuasive, comme les quatres qu'il rêvait de donner à ses modèles, et il les leur a données. Apportez que, toutes, elles possèdent la marque de son goût délicat, d'un noble caractère et de son esprit hautement cultivé.

Il nous en a reproché à M. Chaptal de s'être montré trop content, d'avoir eu quelque Qu'il y ait dans ces médailles de ses médailles un peu d'enthousiasme et de froileur.

Il y a, en ce tableau des admirables
 tempêtes qui font la beauté de son
 œuvre tout entier. Je l'accorde.
 Mais quand on a sous les yeux la
 mode d'ours de la *Defense de Paris*,
 quand, au lieu de ces bras
 qui se plient du tableau de guerre
 à la robe, on voit contés les sou-

des beaux tableaux qui ornent la face de ses médailles. Mais, en même temps il a toujours été préoccupé des périls de cette liberté nouvelle et il n'a rien voulu abandonner des conventions essentielles de son art. A mesure qu'il s'ingéniait à donner à ses figures l'accent de la vie, il lâchait sans cesse de simplifier la composition. La clarté, — une clarté aveuglante, — la simplicité, — une simplicité limpide, — l'élo-



L. L. 1000 INSTITUTE DE JURY
 EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

que celle des *Logements à bon marché*, où l'on voit un ouvrier élevant gaiement son poupon dans ses bras, tandis que la ménagère sert la soupe du soir?

M. Chaplain excelle dans le portrait. C'est là que le servent bien l'application de son esprit et la probité de son dessin. La série de ses plaquettes sera un jour un document précieux, comparable à celui que nous



L. M. — MUSEE



M. FORT — MES PARENTS

conditions et des limites de son art : il choisit ses modèles, sachant bien

de hardies simplifications qu'il arrive à marquer d'un trait définitif la personnalité d'une physionomie masculine, la grâce particulière d'un visage féminin. Voyez à l'exposition decennale les deux portraits — merveilleux de M^e Caron et de M. Bartel. D'ailleurs, même portraitiste, il reste l'artiste soucieux des

LE GRAVEUR D'ART

Les arts sont intraduisibles par les moyens d'expression des médailles.



J. ROTY



A. PÉRIE — J. ROTY

En résumé, M. Roty, c'est avant tout, par-dessus tout, d'avoir à jamais

démontré par des chefs-d'œuvre qu'en dépit des apparences et malgré les préjugés, l'art de la médaille est beaucoup plus voisin de la peinture que de la sculpture. Cette affinité,

si longtemps méconnue et enfin affirmée, — voilà le point de départ de toutes les trouvailles de M. Roty.

On ne peut nier sans doute que certains progrès de fabrication aient beaucoup contribué à donner à nos médailles un aspect nouveau, plus familier et plus libre. Quand le graveur exécutait lui-même son coin, il ne pouvait songer à multiplier les détails comme le lui permet au-



la machine. Mais il n'en est pas moins certain



M. B.

1. Modèle d'un portrait d'homme. — 2. Médaille
revers. — 3. 4. 5. Jetons de la Chambre des députés
français. — 6. Portrait de femme. — 7.

qu'avec son tempérament et son goût de peintre, M. Roly a vraiment créé la « médaille pittoresque ».

M. Ponscarne, nous l'avons remarqué, avait préparé *La Voie* : il avait supprimé le listel, inventé des dispositions et des caractères nouveaux pour les légendes, adouci la saillie de la gravure, donné une patine semblable au champ et aux reliefs. La médaille était donc à jamais libérée de bien des conventions de forme, quand M. Roly s'en empara pour y faire tenir les rêves et les émotions que suggérait à son abondante imagination le spectacle de la vie. Il poussa l'innovation plus loin que ne l'avait fait M. Ponscarne. Il varia encore davantage l'apparence de la médaille ou de la plaquette : il distribua les légendes avec plus de liberté parmi les décorations et les fleurs. Dédaigneux des symétries de jadis, il fit de son art quelque chose de souple, de vivant, d'infiniment divers.



ROLY. — JEANNE D'ARC. — R. HAGON.

En effet il ne s'est pas contenté d'être le témoin éloquent des grands événements de la vie publique, de raconter les deuils : *Funérailles de Carnot*, ou les espoirs (revers de *Patria non immemor* de la nation française. Il a voulu aussi commémorer les événements et les joies de la vie privée : médaille de baptême : *Maternité* ; médaille de mariage ; plaquette à ses amis : *In labore quies* ; Il a, par des allégories charmantes, célébré des anniversaires (*La jeunesse française présentant ses hommages à Chereuil*), des industries (*Le cinquantième de la maison Christy*), des prisons : plaquette de *L'inauguration des prisons de Fresnes*, des remèdes : plaquette du vin Mariani, etc.

« L'art », dit-il, « me ramène à la médaille, car la médaille répondit désormais à l'admirable définition que M. de Nolhac nous a donnée de l'art, qu'elle fût, à la fois, « supérieure et populaire ».

Travailler pour quelques reliefs sur une rondelle ou sur un petit rectangle, c'était pour M. Roty des tâches aussi diverses que seuls les peintres semblaient jusqu'ici en avoir su le secret, c'était une entreprise pleine de dangers. M. Roty l'a accomplie avec un bonheur prodigieux, parce que son talent avait des



— L'ORPHEE DES ARTS —

secrets si minimes, parce qu'une forte éducation classique le mettait en garde contre les témérités trop saubrenses, parce que son goût était d'une finesse

et surtout parce que, même dans ses recherches les plus hardies, il n'en était point dévié aux vertus théologales du médailleur : la clarté, la précision, la simplicité. Et c'est ainsi qu'il a pu, sur d'étroites plaquettes, par la magie de son art, de quelques saillies à peine accusées, évoquer Versailles ou Vézelay, l'impression d'un jardin, d'une cour de ferme, d'un port, des sentiers d'un bois. Sans cela... Avant lui, qui donc eût jugé possible un pareil tour

Et cet artiste si parfaitement maître de son métier, doué d'une imagination si délicate et si élégante, possède en même temps une sensibilité profonde. On ne peut pas se soustraire au charme tendre et mélancolique de sa *Maternité*, ni à la tristesse poignante de ces femmes voilées qui portent le cercueil du Président Carnot.

Autour de MM. Chaplain et Roty s'est formée en



M. CHAPLAIN — M. CHAPLAIN.



A. FERRIER — HENRI SAINT-DENIS.

France une très remarquable école de médailleurs. Ses œuvres sont exposées dans les cadres de la Décennale.

Il faut mettre à part Daniel Dupuis qui est mort prématurément l'an dernier. Il n'avait ni la grâce prudhomme de M. Roty, ni la vigueur pénétrante de M. Chaplain : mais il avait une élégance facile et des trouvailles parfois charmantes dans le choix des détails ou dans la pose des figures. C'était un improvisateur de grand talent... Mais les lecteurs de la *Revue* m'en voudraient d'insister sur Daniel Dupuis, après l'article si cha-

née par MM. Roty et Chaplain n'est pas près de se réaliser. Mais, d'après ce qu'il en est, qu'un double danger menace en ce moment les médailleurs d'aujourd'hui.

En ce qui concerne les portraits, nous n'avons rien à leur reprocher, la grande tradition se perpétue; vous n'avez d'ailleurs qu'à vous reporter aux gravures qui sont ici publiées. Vous reconnaîtrez que, notamment le *Rodin* et le *Paris de Charannes* de M. Peter, les *Vieillards* de M. Deschamps, le petit *Jean* de M. Nocq, le *Saintin* de M. Berrel, *Mes parents* de M. Patey, sont d'excellents portraits. Mais les compositions imaginées par les graveurs en médailles sont souvent inquiétantes.

Laissons de côté les artistes qui se contentent d'imiter M. Roty et de reproduire presque servilement soit ses dispositions décoratives, soit le type même de ses figures. Ceux qui cherchent à se composer une originalité sont seuls à nous intéresser. Or, chez ces derniers, il y a une tendance fâcheuse à tomber dans des minuties indignes de la médaille. Ils gravent de grands paysages sans avoir soin de les réduire aux lignes essentielles, et le champ de leurs plaquettes ne présente plus que des guillochages compliqués et confus. Ils oublient aussi que leur art est avant tout un art de synthèse et ils s'amusent à graver de véritables tableaux de genre où chaque accessoire arrête l'œil par des finesses d'exécution, mais dont l'ensemble demeure sans signification précise.

D'autres tombent dans le défaut opposé. Ils conservent à leurs médailles ou à leurs plaquettes un décevant aspect d'éclanche. Ils retournent au médaillon ou au bas-relief, avec ce quelque chose de triste et d'inachevé qui plait tant



M. R. — J. B. —

seulement pour lui. Cette sorte d'impressionnisme convient néanmoins à une œuvre de patiente réflexion et de décision précise.



Fig. 12. — JEUX.

Un pourcentage des salles du grand palais réservées aux œuvres des étrangers.

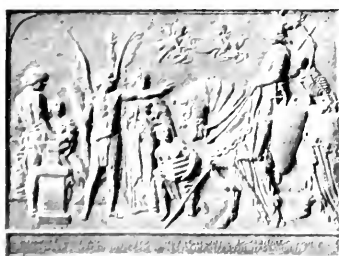
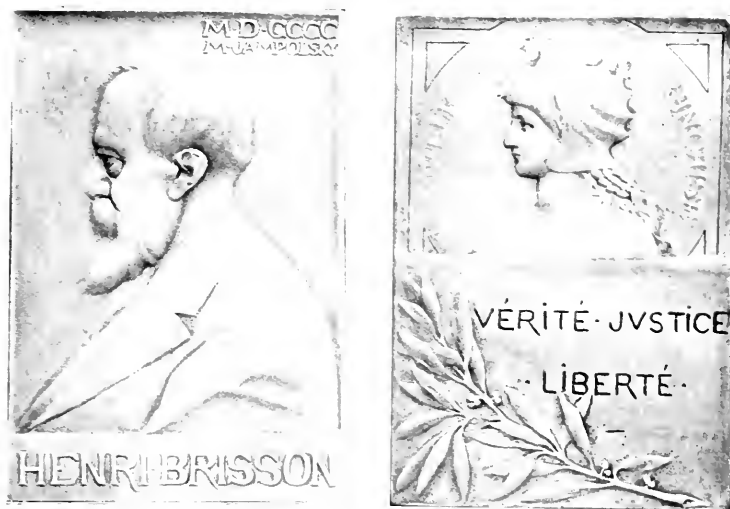


Fig. 13. — CONFÉRENCE DE LA PAIX face et revers.

Un des médailles et des plaquettes qui s'y trouvent dispersées. On ne peut donner les résultats, section par section, sans

avoir, d'ailleurs, la prétention d'apporter ici une nomenclature complète : certains cadres mentionnés au catalogue général ne se retrouvent plus dans les catalogues particuliers des nations étrangères. D'autres restent introuvables.

Hollande. — M. Begeer, d'Utrecht, expose deux cadres de médailles d'une facture un peu sèche. Je remarque cependant une plaquette charmante représentant le reine *Whilhelmine*.



M. HENRI BRISSON. — M. HENRI BRISSON. — M. HENRI BRISSON.

Russie. — Plaquettes et médailles de MM. Rasumny, Jampolsky, un fin portrait de M. Henri Brisson, et Trojanowski. Ce dernier, parmi beaucoup d'œuvres d'un dessin dur et sauvage, a une charmante médaille : *Virgo Maria*.

Suède. — Une jolie et fine marine de M. Nilsson.

Suisse. — Il y a de l'élégance dans les médailles de MM. Charles Topfer et Jean Kaufmann. M. Hans Frei, qui s'inspire très directement des médailleurs allemands du XVI^e siècle, expose un magnifique portrait de Jacob Burckhardt. Mais quels paysages secs et anguleux !

LA GRAVURE D'ART

Les gravures d'art de MM. Fenech et Gousses sont d'un art facile et hâtif :

Les gravures d'art de M. Saint-Gaudens sont très inégales ; leur talent est celui d'un sculpteur dont nous connaissons le talent vigoureux par ses envois aux salons parisiens. L'une d'elles cependant, qui représente le ménage Dean, est ingénieuse et vivante.



Autriche. — Ici nous nous trouvons en face d'un groupe de graveurs en médailles de grand talent. On peut voir au pavillon de Bosnie une belle plaquette commémorative de M. Kantsch. Dans la salle autrichienne, au rez-de-chaussée du grand palais, il faut s'arrêter devant les cadres de MM. Scharff, Schwartz, Tautenhayn, Pawlick, et surtout de M. Marschall dont le portrait de Kenner est un pur chef-d'œuvre. On sent dans ces œuvres allemandes l'influence de nos maîtres français. Mais elles conservent, malgré tout,

une originalité qui leur donne une véritable originalité.

En France, nous l'avons vu, nous l'avons dit, nous l'avons pleuré l'Autriche. Et il n'y a aujourd'hui de grands artistes en médailles qu'en Autriche. Et nous, et encore... il faut y insister... les artistes français ne peuvent rivaliser avec les œuvres de MM. Chaplain et Roly¹.

Il est évident que tout visiteur de l'Exposition universelle pourra constater aisément la médiocrité de nos médailles. Une seule médaille nous en donne une preuve que la gravure en médailles est un art qui ne se fait pas en France et que pour y exceller il faut une réunion de qualités que nous ne possédons pas, et les qualités mêmes de notre race.

¹ Les médailles de MM. Chaplain et Roly, qui ont été achetées par le gouvernement de l'Allemagne au grand palais, sont devenues, par suite de la vente de ces médailles, des médailles de l'Exposition d'art industriel, on trouve ces médailles dans la collection de médailles de l'Exposition d'art industriel. Les médailles de MM. Chaplain et Roly, qui ont été achetées par le gouvernement de l'Allemagne au grand palais, sont devenues, par suite de la vente de ces médailles, des médailles de l'Exposition d'art industriel, on trouve ces médailles dans la collection de médailles de l'Exposition d'art industriel.

Il y faut d'abord de la clarté; la médaille s'adressant à tous doit être



H. KATSON. — PAYS DE L'ANCIENNE BOSNIE ET DE HERZÉGOVINE.

comprise de tous. Ses allégories ou ses allusions doivent être transparentes. Or les Français s'entendent assez bien à débrouiller et à éclaircir.



H. KATSON. — PAYS DE L'ANCIENNE BOSNIE ET DE HERZÉGOVINE.

Il y faut aussi de la concision. Une médaille n'est faite que de choix et de sacrifices; on doit en la composant, beaucoup négliger, et le peu qu'en il

ALPHABETIQUE

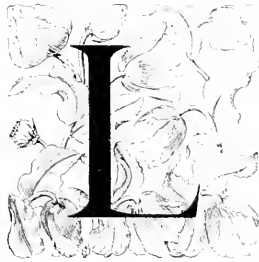
des médailles impériales, doit être fortement serré. Ce serrage est si fort, qu'il n'est ni slaves ni germaniques. (L'abbé de Montesquieu) — Point d'emphase ni de brouillamini. Mais une médaille doit être par la forme géométrique de la médaille et par la forme de la médaille, lisez-en quelques lignes, et vous verrez que c'est une médaille de la Providence, une nation chez qui l'on ne peut produire des graveurs en médailles.

ALPHABETIQUE.



LE MÉTAL

L'ARGENT



Une rapide inspection que nous allons faire de l'argent et de sa mise en œuvre va nous placer en face d'un conflit analogue à celui que nous avons constaté dans l'emploi de l'or. Comme la bijouterie et la joaillerie, l'orfèvrerie voit sa production quelque peu tiraillée en sens divers par des préoccupations contraires. Là encore, apparaît la lutte entre le passé, consacré par des traditions magnifiques et des œuvres glorieuses, et l'avenir cherchant sa voie, incertain des formules et des règles capables de lui assurer des destinées brillantes et renouvelées.

Pour l'argent, toutefois, l'attaque des positions acquises est moins facile, et les novateurs se heurtent à des obstacles autrement sérieux que dans le domaine plus restreint de l'or. Ce n'est plus seulement le goût général qu'il s'agit de modifier, la mode qu'il faut transformer en la rajouissant. Dans presque toutes les branches de l'orfèvrerie, on se trouve aux prises avec des usages vénérables, et, notamment pour les pièces de service, on est tenu de compter avec des nécessités d'assiette, de capacité, par conséquent de construction, qui sont devenues constitutives, en quelque sorte, des objets utiles qu'on entend produire, et qui demeurent intimement liées à leur raison d'être. Il faut, en un mot, pour tous les vases d'usage, tenir état de ces conditions essentielles d'utilité, qui de toute antiquité ont été considérées comme primordiales : *Necessitatis inventa antiquiora sunt quam voluptatis.*

Comment espérer, en effet, qu'on puisse du jour au lendemain révolutionner certaines formes, les plier aux caprices d'une fantaisie ingénieuse, quand leur adoption est le résultat d'une série ininterrompue d'expériences ayant duré parfois plusieurs siècles ? Tel vase d'un usage courant, tel objet mobilier d'un emploi journalier : soupière, légumier, chandelier, tasse, bol,

— qui, pour être utile, ne revêtir le galbe rationnel sous lequel l'usage l'a fait passer. Il a fallu une centaine d'années pour que le café gagnant à être pris brûlant doit être servi dans une tasse profonde, dans que le thé développe mieux son



arôme dans une tasse évasée. Pour d'identiques raisons, la cafetière et la théière doivent affecter une structure différente. L'une, en effet, reçoit une boisson faite et passée, l'autre laisse infuser les feuilles qu'on lui confie. Combien de vases demeurent, comme capacité, comme contours et comme décoration, soumis aux usages du siècle ? Le degré de propreté d'une époque détermine la dimension des enveloppes, conséquemment la contenance des pots à eau, et par suite en règle la forme. La facilité de chauffer les salles où l'on prend les repas a permis de substituer les assiettes creuses qui laissent refroidir le polage aux écuelles chargées d'en con-

tenir le chaud. Que peuvent la fantaisie et le caprice contre de telles constatations ? Elles sont des constatations de ce genre qui faisaient dire à Montaigne : « raison : la coutume doit être suivie dès là qu'elle est établie et que son usage est établi ».

— Mais, peut-on objecter, réflexe assez curieux et souvent constaté, cette habitude nous a familiarisés avec certains galbes, nous fait considérer une nouveauté toute bonne nouvelle comme une sorte d'intrusion, car elle nous dérange nos habitudes. C'est ce qui explique comment, depuis cinquante ans, nous avons vu tant de tentatives hardies avorter, quoiqu'elles fussent d'ailleurs réfléchies, mal inspirées ou ridicules. Combien nous

a-t-on présenté de cafetières pentagones, hexagones, octogones, rhomboidales, de tasses triangulaires ou carrées, de salières prismatiques, de théières aplaties et barlongues? Tous ces modèles enfantés à grand bruit, et qui devaient révolutionner la vaisselle de service, ont à peine duré l'espace



SERVICE D'INSPIRE, PAR M^{rs} GOSNARD (maison Lecoq).

d'un matin !. Leurs formes innovées, surprenantes, imprévues ont été brusquement balayées par un retour fatal aux modèles anciens et consacrés par une longue possession d'usage.

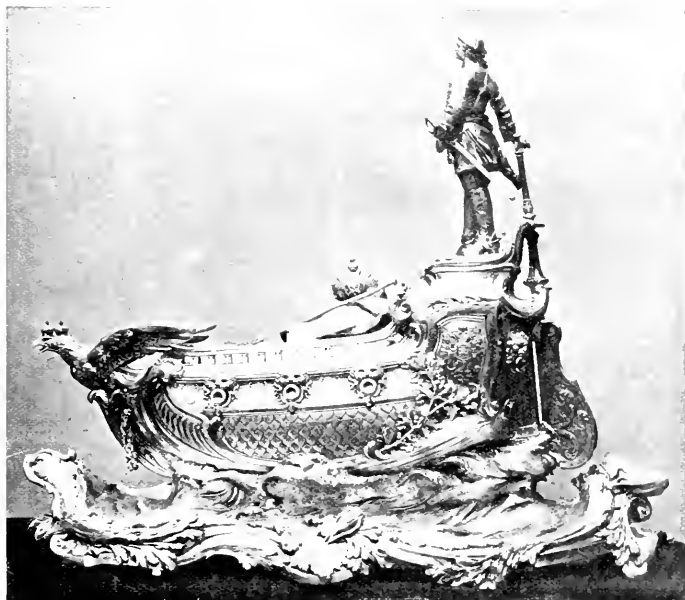
Contemplez à l'Exposition, les très intéressantes vitrines de MM. Keller frères. Personne plus qu'eux n'a dépensé des trésors d'imagination, d'études, de recherches, pour réaliser des galbes nouveaux, simples et rationnels. Dans ce but, ils n'ont pas hésité à braver nos acoutumances d'œil et d'esprit. Certains de leurs vases affectent même un aspect rébarbatif, une allure *meurtre à l'usage*. La plupart témoignent d'une ingéniosité hardie et d'une horreur peu commune de la banalité. Combien survivront au caprice qui leur a donné le

de nos jours, elle est devenue moins intransigeante. M. Cardeillac s'est efforcé de nous en donner la preuve, que le démon de la nouveauté ne le tourmentait pas. Il a demandé à l'Orient, à la Renaissance et à nos jours, à l'étranger, à l'école de la nouveauté des formes adoptées. Il emprunte au Japon, à l'Inde, à l'Espagne, à l'Italie, à la France, pensant ainsi sortir des sentiers battus, en fait une œuvre nouvelle, une œuvre que produit le précieux métal; et en dépit de sa nouveauté, l'attention va se fixer sur telle cafetière à l'indienne, sur telle coupe à l'arabe, sur telle coupe qui rappelle les beaux jours de Bérain, ou sur telle coupe à l'italienne, sur telle coupe d'hommes, dont les contours souples et gras, élégants et nobles, rappellent ceux de Thomas Germain ou à Roelliers, et dont le décor, qui n'est ni trop riche, ni trop pauvre, semble si parfaitement naître de la forme, la compléter, s'insérer dans ses lignes, que tous les essais voisins, en dépit de leur nouveauté, paraissent pénibles parce qu'ils sentent la recherche.

Mieux inspiré, surtout dans la partie de son exposition qui touche à la décoration d'intérieur et aux pièces de service, la maison Christoffe, à l'instigation d'André Chenier, a réussi à donner une note nouvelle et agréable en s'inspirant des décors médits sur des formes anciennes. Tout en respectant scrupuleusement les modèles consacrés, mais en faisant, avec un rare bonheur, quelques-uns de ses vases de délicats feuillages, ou en insérant des coupes dans leurs souples godrons, elle a suffisamment rajeuni tous ces beaux objets pour que notre œil entièrement satisfait ne réclame rien de plus. C'est que nos grands orfèvres du xvi^e et du xvii^e siècle, qui ont empli l'Europe de leur réputation, les Claude Ballin, les Nicolas Delamare, les Pierre Germain, les Thomas, François et Pierre Germain, les Auguste, les Robert, ont fait de tels chefs-d'œuvre et, sous leur aspect élégant et gracieux, si bien appropriés à leur destination, qu'on est amené à se demander comment on peut trouver les modèles définitifs qui conviennent à l'orfèvrerie, et comment on peut faire mieux.

On pourrait dire, si elle attriste et déroute les novateurs, explique par son succès l'indifférence de nos orfèvres contemporains, et des plus illustres, que ces objets, vieux de cent ans, et leurs soins et leur gloire à recommencer un certain nombre de fois, ont effrayé les sortiers des ateliers de leurs plus fameux devanciers. On peut dire que M. Bon Taburet nous présente, non sans une pointe de vanité, une œuvre qui est la production fidèle de la majestueuse soupière commandée par l'impératrice Catherine II de Russie, et que Thomas Germain pour l'impératrice Catherine II de Russie, et

ressuscite le curieux service à thé exécuté au siècle dernier par le même Germain pour la cour de Portugal!. De même c'est à Juste-Aurèle Meissonnier que M. Aucoc a emprunté le modèle de la *nef* monumentale composée pour Louis XV enfant, et dont la seconde édition destinée au grand-duc Paul de



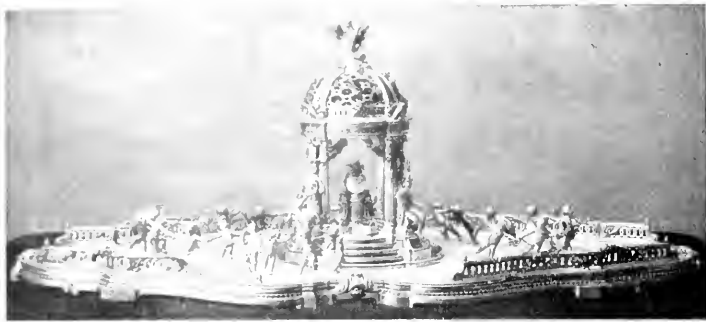
PIERRE LE GRAND SOUVENANT LE NAVI. — L'ÉPOQUE DES ÉMIGRÉS DE LA RUSSIE.
(Surtout exécuté par la maison Falize, pour S. M. l'Empereur de Russie.)

Russie a reçu à Pétersbourg un accueil enthousiaste. De même encore, M. Falize a prodigué son savoir et ses soins à refaire, pour la joie de nos yeux, la grande *nef* royale, composée pour Versailles par Nicolas Delaunay, et dont le dessin nous a été pieusement conservé par Robert de Cotte. Il s'est en outre inspiré d'un modèle de Meissonnier pour la confection du milieu de table que nous reproduisons aujourd'hui. D'autres exemples seraient à citer.

Sous avons donné une pièce de ce service. Voir *les livres* de la 10^e n. n. 1900. T. VII, p. 104.

LA FACILITÉ DE L'ART

Il y en a de si excellents, d'apercus notamment dans l'exposition M. de Lamoignon, qu'il est superflu littéralement copie d'après Pierre Germain. Les autres, qui n'ont peut-être quelque fierté d'avoir pu montrer, en se montrant, l'œuvre de leurs devanciers, qu'au point de vue de la nouveauté, l'œuvre française n'a pas démerité de son ancienne réputation. Hélas ! pour l'Exposition de M. Aucoc, ni M. Boïn-Faburet, ni M. Falize, ni les autres artistes célèbres que nous venons de citer, ne se laissent

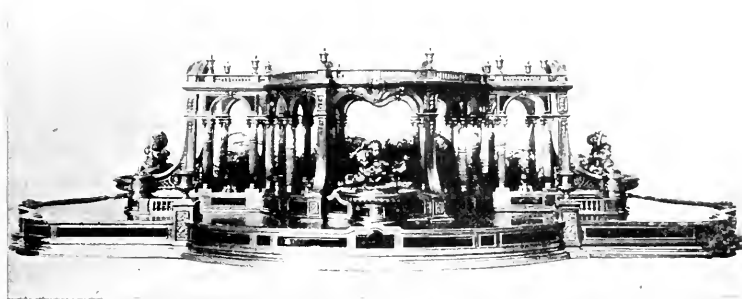


Statue de la Liberté, par M. Aucoc — don au Aucoc
Statue de la Liberté, par M. Boïn-Faburet

le premier grand pas, quelque glorieux qu'il puisse être. Sans rompre avec les traditions qui sont l'honneur de leur industrie, je dirai de ces artistes qu'ils ont à l'occasion produit des œuvres magistrales, ou caractéristiques, qui leur appartiennent bien en propre. Contemplez dans les vitrines de M. Falize, deux surtout de table : *Le Ciel apportant la paix à la Mer et au Monde* et *Prophétie annonçant le navire qui porte les destinées de la Russie*. Ces deux œuvres, qui on pourrait qualifier d'historiques et que le czar a bien voulu acheter pour la durée de l'Exposition, n'empruntent rien aux œuvres de nos artistes précédents, si ce n'est cependant leur ordonnance et leur belle et sobre tenue, leur noble allure et je ne sais quel cachet de grandeur et de pureté, d'élégance, de scrupuleuse et maitresse d'elle-même.

Deuxième milieu, comme on appelle M. Aucoc expose deux milieux de table, deux œuvres charmantes. Le premier de ces milieux, qu'il appelle le

Château d'eau, présente au centre et en son point le plus élevé une réduction très fine du beau groupe de Nicolas Conston, *Le Rhône et la Saône*. Puis, autour du piédestal qui porte le groupe, s'étagent des terrasses avec escaliers et chutes d'eau, composant un décor pittoresque, et, dans sa donnée classique, d'une nouveauté heureuse. L'autre surtout, exécuté pour le grand-duc Vladimir, à l'occasion de ses noces d'argent, figure un *Temple de l'Amour*, inspiré par celui de Trianon. Autour de ce temple, vingt-cinq petits génies — symbolisant les vingt-cinq années d'une union respectée — mènent une farandole



SARCOTÉ DES BAINS DE DIANE (maison Bon Taburet).

joyeuse et titubante. L'idée n'est-elle pas gracieuse ? Et faut-il ajouter que l'exécution est à la hauteur de l'idée ?

Puis c'est M. Bon-Taburet — déjà nommé lui aussi — qui, marchant dans les mêmes voies, nous présente un surtout de même nature en vermeil et pierres fines, très joliment architecturé et rappelant, en sa partie centrale, les *Bains de Diane* de Versailles, et en ses pièces de bout la *Vannuchie* du père Monceau — double évocation qui ne laisse pas d'être à la fois fort classique et suffisamment moderne. Désirez-vous quelque chose de plus actuel encore ? Depuis quelques années, la mode est aux chemins de table en linge brodé. M. Aucoc a imaginé d'en exécuter un en vermeil, dont les rinceaux élégants, se découpant en notes chaudes sur le blanc de la nappe, laissent des places libres pour les assiettes montées, les compotiers et les corbeilles de fleurs. L'exemple sera-t-il suivi ? A franc parler, j'en doute. La parure de nos tables doit varier suivant l'importance du couvert et les exigences des saisons. La

ne se refusent pas le moindre de leurs charmes, repugne à les abandonner à l'oubli. Mais le curieux, c'est de constater que ce goût, si moderne, si contemporain est encoé dans le pur style rocaille. On ne saurait trop citer quelques exemples, que même parmi ceux de nos joailliers contemporains, qui, au lieu de l'ancien style classique, il en est dont l'imagination ne s'est pas dérangée. Pour les autres, fidèles aux traditions que leur ont léguées les siècles, ils se bornent à suivre leurs exemples avec cette exactitude, ce calme imposant qu'on éprouve à descendre un escalier de marbre. Tel est le maître d'Orléans, dont nous avons, dans notre premier article, cité un superbe service à thé. Telle encore la maison Boucheron, dont les bijoux psychés et les flambeaux en vermeil sont dignes d'une toilette de reine. Telle la maison Froment-Meurice, qui après avoir prouvé, par une œuvre d'art, que ses exécutées dans le goût traditionnel, que sa jeune direction n'a pas l'oubli de la réputation acquise par ses prédécesseurs, risque une incursion dans ce style Empire si longtemps honni et conspué, et qui, après quelques années redevenu à la mode.

Que citer encore ? M. Charles Boulenger, avec ses jolis services en vermeil, ses puissants chandeliers de style Louis XVI « rajournés », et son superbe *Parure de chambre* gagnée en 1896 par le vicomte d'Harcourt ; M. Amédée Tallois, qui ne veut rien fabriquer le beau dessus de table ? Tous ces vaillants orfèvres, dont la fortune naissante n'a point encore consacré les noms, ont assez, par la perfection d'une main d'œuvre supérieure, qu'une œuvre d'art ne leur importe pas. Ils sont persuadés, et avec raison, que la conservation de l'exécution et le soin de la facture, quand ils s'allient à un goût sûr, communiquent à leurs œuvres — alors même que celles-ci ne se recommandent pas par une originalité défrante — une somme de beautés suffisante pour leur assurer les suffrages des connaisseurs. Et pour bien se convaincre de la vérité de ce qu'ils disent, il suffit de comparer leurs ouvrages à ceux de nos joailliers étrangers. Leur supériorité incontestable naît justement de la perfection de cette perfection de exécution, de cette facture irréprochable, de cette pureté de lignes que j'oserais appeler la dignité de leur art.

Il est donc inutile de dire de nos orfèvres demeurés fidèles aux traditions de l'art, qu'ils ne suivent pas le progrès, car eux aussi, du progrès, ces mêmes artistes ne

ferment ni leur cœur ni leurs yeux aux captivantes nouveautés, et à côté des esprits pondérés, partisans décidés des chemins consacrés, il existe de libres



VASE AUX NOUVEAUTÉS

intelligences pour qui les voies battues n'offrent que des attraits limites, et qui se passionnent à la pensée de conduire notre orfévrie à des destinées


$$B^{\alpha} = \{B^{\alpha}_{i_1, \dots, i_n} \mid i_1, \dots, i_n \in \mathbb{N}\} \quad \text{and} \quad N^{\alpha} = \{N^{\alpha}_{i_1, \dots, i_n} \mid i_1, \dots, i_n \in \mathbb{N}\}$$

pas essentiellement céramiques. Or, par un juste retour des choses d'en-haut, c'est le contraire qui se produit à l'heure actuelle.

Les improvisations de modèles nouveaux se manifestant tout d'abord, chacun le sait, par la rapide exécution de maquettes en terre, en cire, en plastiline, nos chercheurs ont été tout naturellement conduits à se rapprocher des tentatives faites depuis vingt ans par nos céramistes opérant de la même façon, pour doter de types inédits nos fabriques de faïence et de porcelaine; et, comme conséquence, dans l'invention des vases dits de *néo-style*, on s'est fatalement laissé aller à imiter des formes que l'emploi du tour explique, qu'une pâte grasse et malléable légitime, mais qui répugnent au travail du repoussé, caractéristique de la parfaite orfèvrerie.

De la sorte, le marteau, ce mâle outil qui, entre les doigts de l'orfèvre éprouvé, est un instrument de création aussi personnel que le pinceau entre les mains du peintre ou l'ébauchoir dans celles du statuaire — car la simplicité même du procédé laisse à l'intelligence toute facilité de manifester sa puissance inventive et son expressive signification — le marteau n'imprime plus son stigmate génial sur l'œuvre. Quand on le force d'intervenir, c'est trop souvent pour exécuter un travail en désaccord avec ses qualités. De créateur, il devient traducteur. Heureux encore quand on ne substitue pas à son action vaillante et franche le moulage, la foute et les multiples soudures qui, énervant le métal, en amoindrissent les contours.

Certes, nous ne saurions trop louer le beau *Vase aux iris* qu'expose M. Christolle. Sa forme, qui s'exprime en un mouvement de torsion généreux et robuste, fournit elle-même sa décoration — singulier et difficile problème rarement résolu, si ce n'est aux grandes époques de l'art. — Ce vase, ne craignons pas de le redire, est donc d'une belle et noble venue, mais il est de structure et d'aspect essentiellement céramiques. On ne peut, non plus, se dispenser d'admirer, chez M. Christolle, les quatre platelets où les époques de l'année se trouvent symbolisées par des bouffes de roses de Noël, de violettes, de pavots, de chrysanthèmes. Le travail y est gras et souple; on sent dans le modelé de ces fleurs les caresses de l'ébauchoir d'un modelleur de premier ordre, mais non l'impression de son marteau. Même lorsque celui-ci intervient, comme dans le vase en forme de narcisse, ou dans ceux en forme d'artichaut ou de chardon, qu'expose la même maison, on éprouve comme un souvenir de galbes déjà vus dans d'autres industries.

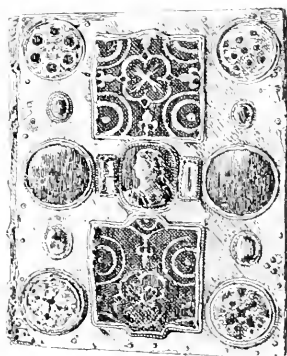
Si, comme on le voit, les choses sans doute à paraître sévères, bien qu'elles ne le soient pas, nous paraissent cependant estimer que nous inspirer ces généreux essais, nous ne pouvons que nous adresser à une maison qui ne recule devant aucun sacrifice, capable de produire de beaux ouvrages, à plus forte raison, si elle est riche, mais — pour les chercheurs de moindre envergure, aux efforts desquels on ne peut cependant marchandier les encouragements. Citons donc, pour les services qui prétendent à la modernité, un cuivrier, de la maison Dreyer, où l'on trouve toute de pensées — allusion ingénieuse ; — une saucière et un couteau de M. Fray-Huloux, un service de table, de M. Linzeler, dont les formes sont sûres et rassurantes, mais d'une nudité presque pauvre, jurent avec l'équipage du métal ; un service de toilette de M. Wagner, paraissant au contraire, par son érudition pratique, et diverses pièces, de M. Camille Gueyton, qui, par leur beau et mauvaise grâce à refuser le titre d'innovateur, mais dont l'indépendance très en vue fait preuve de plus d'indépendance que d'esprit et même pratique.

H E R B E R T H A N A R D



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

ORFÈVREURIE ET ÉMAILLERIE



RELICHAIR, D'ANGÉLÉVAIRE, IX^e SIÈCLE.
Église de Gannat, Allier.

chaud, et par des procédés assez voisins de la taille d'épargne. Plus de trois siècles plus tard, des fouilles opérées un peu partout en Europe, démontrent que l'émaillerie était un art presque généralement pratiqué, et réunissant le plus souvent les deux procédés de la taille d'épargne et de la mosaïque de verre, soit diluée ensuite par le feu. Du III^e au V^e siècle très nombreux sont les objets, agrafes, fibules ou plaques de harnais, quelquefois pièces de forme, qui permettent d'étudier ces procédés.

M. de Linas a consacré de longues discussions à cette question, et nous en avons dit déjà.

* Troisième article, Voir la *Revue des Deux Mondes*, 1889, t. VII, p. 367-373.

ORFÈVREURIE. — ÉMAUX CHAMPÉNAIS. — L'émaillerie est un art qui apparaît aux origines mêmes de la Gaule, et dont nous pourrions observer les transformations techniques successives jusqu'au seuil des temps modernes. Il avait opéré alors son évolution totale. Les fouilles que MM. Balliot et de Fontenay exécutèrent au Mont-Benois, près d'Autun, révélèrent l'existence d'ateliers d'émailliers sur l'emplacement de Bibracte, capitale des Éduens. César cherchait alors à conquérir les Gaules. Ce sont des rondelles et des pièces de harnachement en bronze décorées d'ornements incrustés de l'émail rouge à



BOULEAU, 15^e SIÈCLE.
Musée de Clugny, France.

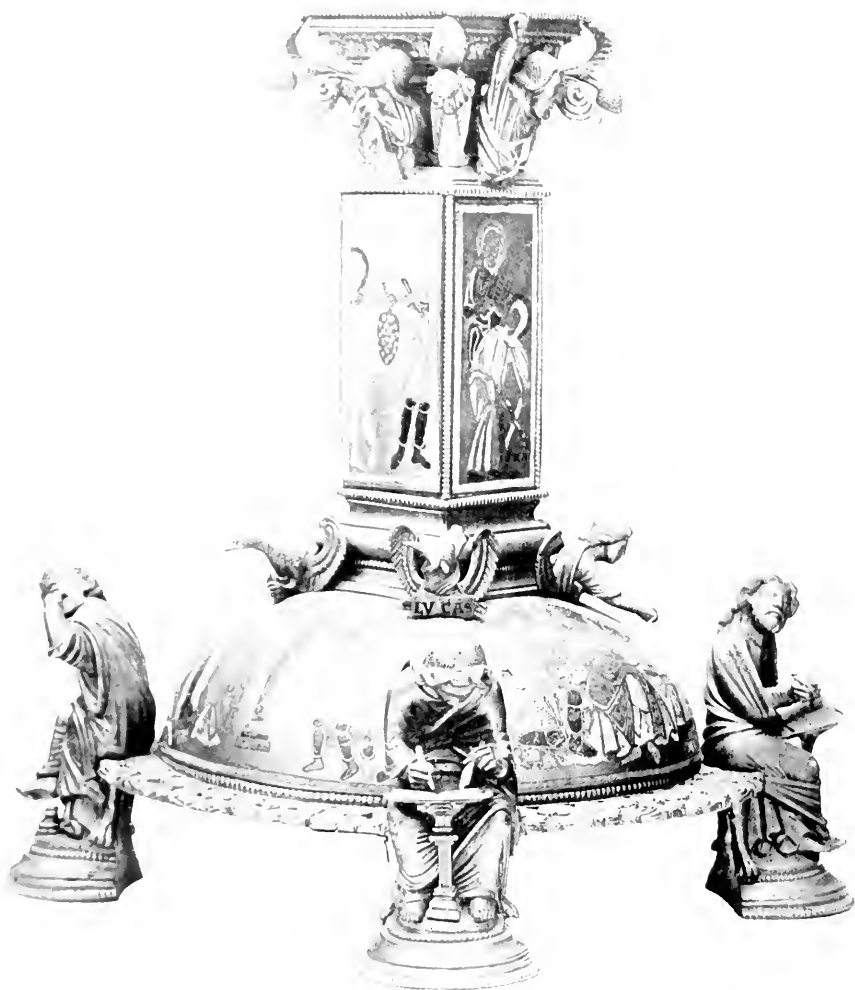
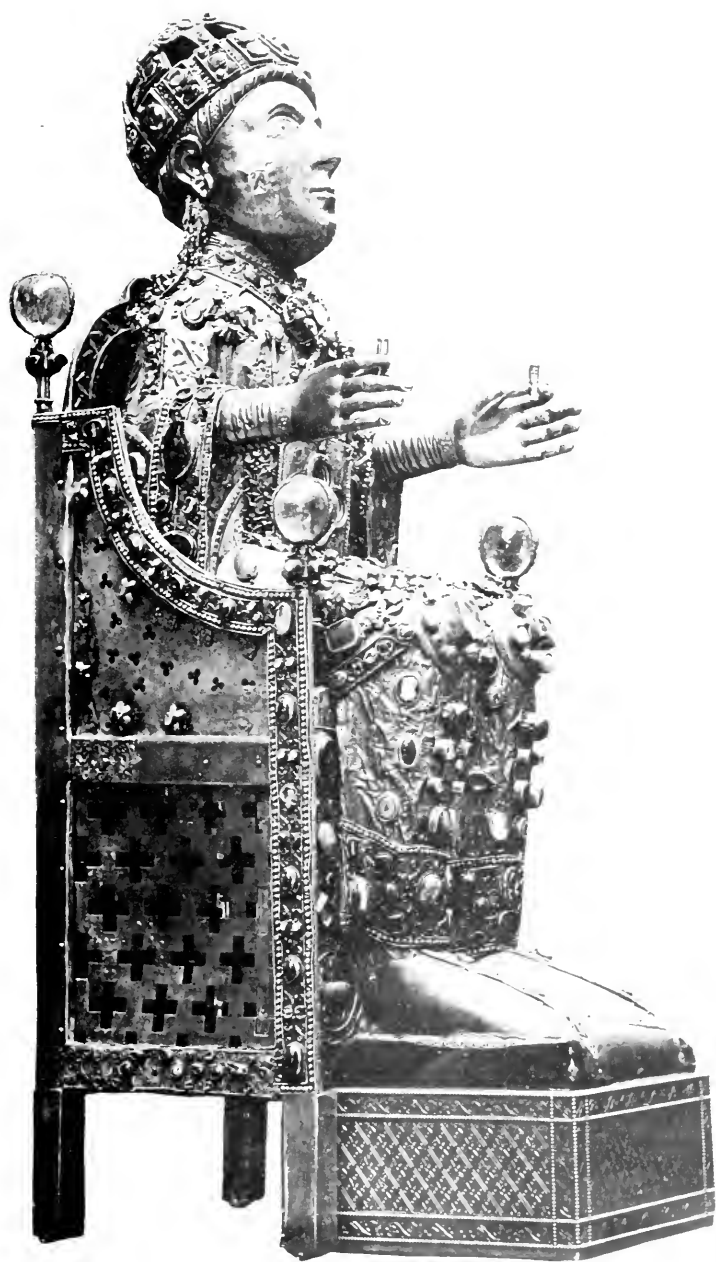


FIG. 1. CHURCH ALTAR.
 (The altar is in the church.)



Saint I.

Statue in the collection of the Louvre, Paris.

bares, et l'on ne saurait mieux faire que de s'y reporter. Le caractère de l'orfèvrerie mérovingienne est l'alliance des pierreries et des verroteries aux métaux précieux.

L'émaillerie cloisonnée, la pratique la plus ancienne de cet art, que l'antiquité avait transmise à l'Europe par l'intermédiaire de Byzance, fut assez rapidement abandonnée en France pour la taille d'épargne, plus expéditive. Les procédés barbares de verroterie cloisonnée se retrouvent encore aux temps mérovingiens, même aux premiers temps carolingiens, mais souvent ce sont de fausses cloisons, et la taille d'épargne apparaît.

Les monuments les plus curieux sont italiens, cependant le *Reliquaire*, dit de Pépin l^{er}, roi d'Aquitaine, du Trésor de Conques, qui date du ix^e siècle, compte parmi les plus anciennes pièces d'orfèvrerie française. C'est une boîte rectangulaire surmontée d'un couvercle à quatre rampants, sorte de toit, qui donne à la pièce, comme à toutes les chasses du moyen âge, l'aspect d'un tombeau ou d'une maison. Sur la face principale, la crucifixion en bas-relief et deux espèces d'ouvertures carrées par où devaient être vues les reliques ; au revers, sur le toit, deux aigles en repoussé. Les émaux, simples pièces de rapport, laissent supposer que le monument n'est pas homogène et se compose de morceaux de diverses époques.

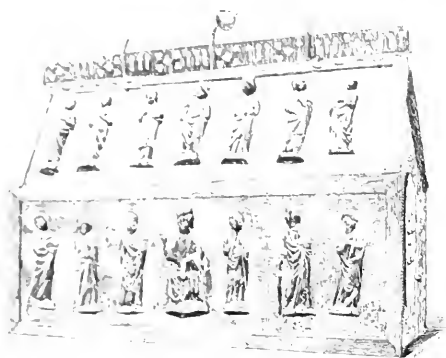
De l'abbaye de Conques nous pouvons admirer aussi une figure bien célèbre, souvent publiée, la statue d'or de la patronne de l'abbaye, sainte Foy. C'est un monument extraordinaire qui a dû être fabriqué à Conques même, à la fin du x^e siècle, icône d'aspect sauvage devant laquelle tant de générations de pèlerins se sont extasiées. Assise sur un siège à haut dossier, découpée à jour, elle est posée de face, tête haute, bras étendus. Vêtue d'une robe d'or semée de roses repoussées, le visage sommairement traité, elle poursuit de deux grands yeux émaillés de bleu et de blanc son rêve d'hébétéude. C'est bien la fidole d'une époque de foi émaillée et sauvage. La couronne décorée de fleurons offre, alternant avec des pierres gravées antiques, des chatons d'émail cloisonné vert, rouge et blanc, qui furent certainement faits à Conques même, et qu'on retrouve sur un autre objet de l'abbaye, l'*E de Charlemagne*.

La plupart des pièces d'orfèvrerie carolingienne offrent des bordures de filets d'or

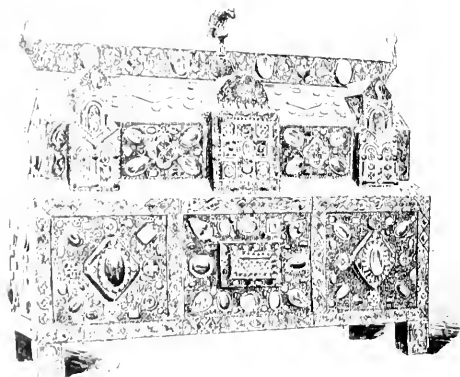


FRAGMENT D'ORFÈVRE EN BRONZE D'OR,
XII^e SIÈCLE.

(Collection de M. Martin Le Bo.



se trouvent en Italie aussi bien qu'en France, des objets d'orfèvrerie du



© 2000 Blackwell Science Ltd *Journal of Internal Medicine* 247: 313–318

de la rive gauche du Rhin une renommée presque universelle, comme enlaidisseurs, bien avant que l'abbé de Saint-Denis, Mâs d'esprit, essentiellement

conservateur, ils ne se dégagèrent que très lentement des influences byzantines qui ont pesé pendant tant de siècles sur l'art occidental. Sans doute dès le ix^e siècle, le procédé du champlévé était apparu, mais c'était une transformation purement technique, et l'aspect des objets demeurait toujours byzantin. Le cloisonné était encore pratiqué au xi^e siècle, mais hésitant; l'ouvrier, par l'emploi du cuivre, en cloisons épaisses, au lieu de l'or, s'acheminait déjà, sans s'en douter, vers la taille d'épargne (misee de Poitiers, musée de Guéret, châsse de

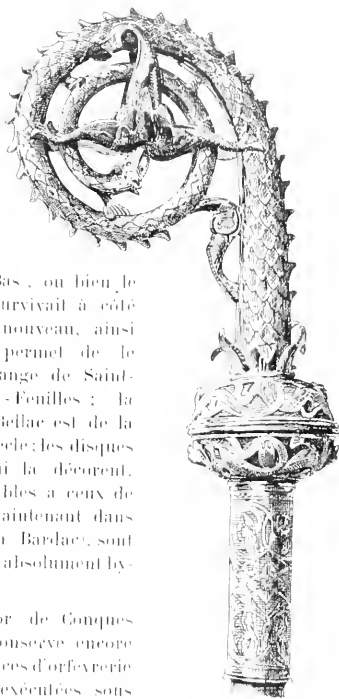


VERGEE ET ENFANT JÉSUS, BRONZE D'OR, XIV^e SIÈCLE.
Collection de M. Martin Le Roy.

Moissac-le-Bas), ou bien le cloisonné survivait à côté du procédé nouveau, ainsi que nous permet de le constater l'ange de Saint-Sulpice-les-Fenilles; la châsse de Bellac est de la fin du xi^e siècle; les disques émaillés qui la décorent, tout semblables à ceux de Conques (maintenant dans la collection Bardac), sont d'apparence absolument byzantine.

Le trésor de Conques Aveyron conserve encore quelques pièces d'orfèvrerie qui furent exécutées sous le gouvernement de l'abbé Begon (1039-1118). Des deux autels portatifs, en forme de tablettes, l'un,

sans émaux, offre des reliefs admirables; l'autre, filigrané, montre, au milieu de cabochons, de petits émaux cloisonnés, les uns purement byzantins, les autres reconnus comme bien français, depuis les travaux de Darcel. Mais déjà le procédé du cloisonné est légèrement modifié; le sujet ayant été dessiné sur la plaque de cuivre à clef découpe à jour en suivant le contour du dessin, en silhouette, puis soudé sur une seconde plaque; sur le fond de cette petite caisse métallique il n'y a



CHÂSSE DE L'ANCIEN
MUSEE DE CONQUES

(Collection de M. Martin Le Roy.)

l'art des bijoux nous indiquant les traits du visage, et les plus de vêtements, nous en sommes réduits à peu près à rien ; et c'est déjà le commencement d'une petite révolution dans l'art. Un diadème du musée de Rouen, le prophète Osee, est un éléphant d'ivoire du XI^e siècle. M. Ripon le prouve que cet autel est antérieur à 1107. L'abbé Boniface de Bellac, qui fut évêque de la ville, date à l'abbé Begon, et le champlexe fut dès lors de pratique courante. L'art était en effet orné de disques d'émaux champlevés, du trésor de Compiègne, nous le démontré. Il porte le nom de Boniface. Une curieuse chaise de l'église de Bellac serait contemporaine.

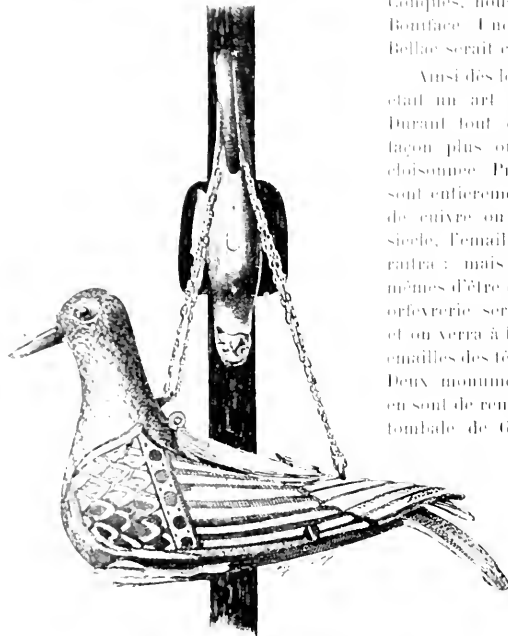


Fig. 10. — Enlèvement d'un pendentif en émail, du XI^e siècle.
Musée de Rouen.

Ainsi dès le début du XI^e siècle, l'émaillerie était un art savamment pratiqué en France. Durant tout ce siècle, elle sera une contre-façon plus ou moins habile de l'émaillerie cloisonnée. Presque toujours les personnages sont entièrement émaillés à plat, sur un fond de cuivre ou un fond émaillé. A la fin du siècle, l'émail appliqué sur des reliefs apparaîtra ; mais ces reliefs continueront eux-mêmes d'être cloisonnés. Puis le relief en pure orfèvrerie sera assez généralement employé, et on verra à Limoges appliquer sur des fonds émaillés des têtes fondues et ciselées en relief. Deux monuments célèbres et contemporains en sont de remarquables exemples : la plaque tombale de Geoffroy Plantagenet à l'église Saint-Julien du Mans, et celle de l'évêque Fulger à la cathédrale d'Angers. De cette dernière subsistent seuls des fragments. Le monument de Geoffroy Plantagenet, très complet, est du plus admirable caractère. Le personnage y est représenté debout, en costume de cour, mais tenant de la main droite l'épée et de la

gauche un bâton. Ses pieds sont ornés de lions héraldiques d'or.

Les arts ne sont sortis au XI^e siècle des pièces d'orfèvrerie où l'art s'applique à la décoration matérielle. Le livre d'administration de Suger nous fournit de nombreux exemples de l'activité qui regna à la même époque dans ses constructions. Suger fut évêque de Saint-Denis. Et cette activité dut s'étendre au delà des limites de la France. Les abbayes d'ailleurs eurent en grand nombre et nous ont laissé de remarquables monuments, qu'il n'est pas impossible de croire nés de l'activité de l'art. Les reliquaires affectent alors la forme de la relique



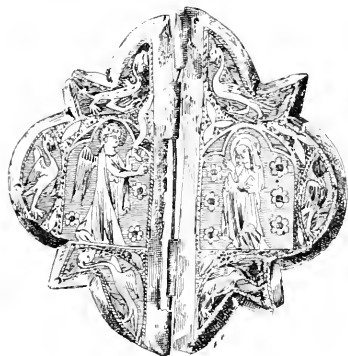
FIGURE DE SAINTE FORTUNADE. ^{IV}. SIÈCLE.

Eglise de Sainte-Fortunade (Corrèze).

qu'ils devaient contenir, bras, pied ou chef; parfois c'est une statue entière. Voyez la Vierge avec l'enfant Jésus, en plaques d'argent battu et repoussé, souvent publiée, de l'église de Beaulieu; ou la statuette en cuivre doré de saint Etienne de Muret à l'église de Billange, provenant du trésor de Grandmont; le bras reliquaire de sainte Félicité de l'église de Beaulieu, les reliquaires de la vraie croix du musée de Lille, de l'église de Jaucourt, de la cathédrale de Reims; celui de la sainte Epine, un petit cylindre vertical sur pied, des Augustines d'Arras, aujourd'hui dans la collection Sigismond Bardae, la croix de la collection Schuff; puis les objets usuels du culte, les crosses de saint Lizier et de la communauté du Bon-Pasteur d'Angers, l'admirable flambeau de la collection Oppenheim, et le pied de chandelier de la collection Bardae, le célèbre calice de saint Rémy de la cathédrale de Reims, le ciboire du trésor de Sens, et la coupe de saint Bernard du musée de Dijon. Dans ces pièces d'orfèvrerie de toute forme,



MOIS DE CHAPEL. LIMOGES, XIII^e S^{ic}.
Collection de M. Georges Chalandon.



MOIS DE CHAPEL. LIMOGES, XIII^e S^{ic}.
Collection de M. Georges Chalandon.

tous les procédés se retrouvent, pratiques par des mains rudes, dépourvues d'adresse; mais la conviction y est arrêtée, et le caractère ornemental y est toujours juste et exactement adapté à l'objet. Les matières les plus diverses, or, argent, email, pierres fines, y sont utilisées avec un sens étonnant de la couleur, de l'harmonie et de la composition décorative.

Le souci, déjà manifeste à la fin du XII^e siècle, qu'avaient les orfèvres de suivre l'architecture dans ses développements, et d'en adopter les formes pour les objets qu'ils fabriquaient, s'accuse de plus en plus à partir du XIII^e siècle. Les châsses en forme de maisons, les reliquaires à détails en ogives, iront se compliquant peu à peu de formes architectoniques, pinacles, niches, cloche-

tous. L'exposition retrospective présente pour la période gothique un ensemble de monuments absolument surprenant, où tous les trésors d'églises de la France et de nombreuses collections publiques et privées, ont apporté leur généreux con-

monuments que se retrouvent les plus hautes qualités d'art de l'orfèvrerie de cette époque, les pyxides et les boîtes à hosties (collections de la marquise Arconati et de sir Taylor), les mors de chapes (collection G. Chandon), les figures provenant de châsses (collections du baron Arthur de Schückler, Martin Le Roy, Bardac, Gillot, etc.).

Un certain nombre de



CHASSE LIMOUSINE, XII^e S. — SAINTE-MAGDELEINE.

Collection de M. Martin Le Roy.



BUSTE DE SAINT ELOI, XIV^e S. — LI.

Eglise de Nexon (Haute-Vienne).

lustres reliquaires du *xiv*^e siècle doivent être signalés parmi les monuments du plus rude caractère que nous ait laissés cette époque; ils offrent une étrange barbarie qui a longtemps égare l'archéologie sur les dates à leur assigner. Tels le sauvage buste de saint Nectaire, celle face de brute au menton rasé de près, le chef de saint Adrien, de la cathédrale de Tours, celui de saint Marcel de Bourges, celui de sainte Austreberte à Saint-Sauve de Montrenil-sur-Mer, celui de saint Ferreol de Nexon (Haute-Vienne), celui de sainte Essence à Saint-Martin de Brive et l'exquise figure de sainte Fortunade dont l'attitude un peu penchée et la grâce malicieuse sont d'un charme rare. C'est d'ailleurs un fait à noter, en particulier pour toutes les pièces d'orfèvrerie sorties des ateliers de Limoges au

xiv^e siècle, que ce caractère archaïsant qui s'est perpétué pendant plus d'un siècle



FIG. 1. — THE NATIVITY. — FIG. 2. — THE NATIVITY. — FIG. 3. — THE NATIVITY.

LA RELEVÉ DE L'ART

La tapisserie de *Hiérax*, représentant l'adoration des mages et portant les initiales de l'époux de Montlas, est très importante, puisqu'elle est implicitement datée des années 1536 à 1540.

Les tapisseries de deux pendants, quelques uns signes, ont appelé l'attention sur quelques artistes, qui ne seraient nommés *Meunier*. On a dit que c'était un nom d'atelier. Ce n'est pas un atelier, mais cela n'est pas un dessinateur impeccable, était du moins



(1) *Mise au tombeau*. L'EMBLÉME DE NARBON PÉREAU

Collection M. Georges Chahadon

un artiste. Il faut, comme dans les tapisseries de cette époque, être très naïf, très naïf avec des plantes et des fleurs de pure fantaisie, très naïf. Un triptyque célèbre, jadis de la collection Odier, est exposé par M. C. dans la collection. Une grande plaque, la *Mise au tombeau*, de la collection M. C. est aussi de l'œuvre de l'artiste. Les autres pendants de la collection Bardie, sont des œuvres du même artiste. Les autres pendants n'avaient aucune imagination : il n'est pas une de ces œuvres qui ne soient que des traductions, presque toutes des traductions de estampes flamandes ou françaises de l'époque. Ceux qui ne savaient pas dessiner adressaient alors à des dessinateurs de métier qui exécutaient les œuvres et les leur rapportaient ensuite.

Le plus ancien nom d'artiste émailleur qui nous soit connu est celui de Nardon Pénicaud, qui naquit vers 1470 ou 1480, et fut le chef d'une famille célèbre dans les annales limousines. Ses émaux se recommandent par une coloration particulière, une sorte de ton violacé donné aux chairs, et par l'emploi de l'or dont les vêtements sont souvent rehaussés. Dans les compositions où le paysage intervient, le ciel, d'un bleu intense, est semé d'étoiles d'or. Ces caractéristiques se retrouvent dans les triptyques



ÉMAIL PEINT DE JEAN I^{er} PÉNICAUD

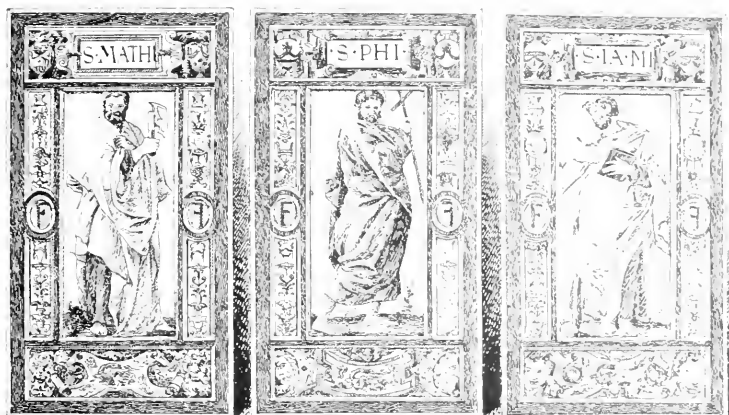
Collection de M. Paul Garnier.

du musée de Bourges, de la société des Antiquaires de Normandie, dans la curieuse chasse de saint Loup, à la cathédrale de Troyes, dans le beau triptyque représentant l'Annonciation, Isaac et David au musée d'Orléans, dans les émaux des collections Boy et Coltereau.

Jean I^{er} Pénicaud, frère ou neveu de Nardon, se différencie de lui par l'emploi peut-être excessif du paillon, qui décore souvent des surfaces un peu larges, et leur donne un aspect parfois trop coloré. Les deux plaques de la collection Garnier, *Descente de croix* et *Résurrection*, sont cependant très remarquables. La série des 16 plaques, *Suite de l'Énéide*, de la collection Jules Borjes, ne l'est pas moins.

Jean II Pénicaud est vraiment l'artiste le plus doué de la famille : ses émaux

colorations subtilement nuancées dans les bleus et les verts. On peut l'apprécier pleinement par la plaque de l'église Saint-Rémy de Reims, la grande *plaque de l'église Saint-Rémy de Reims* et *Autel*, du musée de Dijon. Il a laissé des séries considérables de vaisselle argente : plats, salières, assiettes, décorées de scènes empruntées aux gravures de Marc-Antoine, qui eurent, de son vivant, une vogue inouïe. Son goût personnel s'est affirmé dans les revers qui portent une décoration de cartouches, de rinceaux et de médaillons très habilement conçue. Le service des douze *Mois* et assiettes de la collection Charles Mannheim, ne saurait être trop admiré, ainsi qu'une admirable coupe de la



LES ÉVANGÉLISTES, ENAUX PEINTS DE LÉONARD LIMOSIN

Eglise Saint-Père, à Chartres

collection Alphonse de Rothschild. Son élève, Pierre Courteys, se confond bien souvent avec lui, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait laissé que des œuvres de relief.

Enfin la famille Courtou de Court, avec un artiste comme Jean Court, clot dignement cette série des artistes limousins de la Renaissance.

Il faut revenir un peu en arrière, pour parler d'une famille considérable et qui tint la plus grande place dans l'histoire de l'émaillerie limousine, la famille des Limosin. Léonard, le chef de la famille, et celui dont le nom est passé à la postérité, a joui de son vivant d'une popularité qui s'est perpétuée ; et si l'histoire de l'art français a été pendant bien longtemps à peu près inconnue, deux noms du moins ont toujours incarné l'art industriel du xvr siècle, Bernard Palissy et Léonard Limosin. Sans doute ce dernier le doit surtout à ses portraits, où il cherchait à fixer l'image de ses contemporains par des moyens strictement picturaux, et dans lesquels il lui fallait être maître du feu de telle sorte qu'aucun accident du four ne vint modifier

de son premier état. Il y acquit une telle sûreté que ses portraits eurent l'éclat de ceux des peintres de son époque. Les collections des barons Agoult, de Sévigné, d'Edmond de Rothschild ainsi que la collection de M. Kann ont pu en réunir quelques-uns de ces grands portraits médaillons. Une autre de ses œuvres les plus considérables est la série des grands émaux représentant les douze apôtres qui furent commandés pour la chapelle du château d'Anet et sont maintenant à l'église Saint-Père de Chartres. Les apôtres y figurent sous les traits de portraits contemporains. François I^{er} en saint Thomas, l'amiral Chabot en saint Paul. La famille des Limosin poursuivit l'œuvre de Léonard très tard dans le XVI^e siècle, mais sans qu'il importe d'en suivre le développement. Ce n'était plus alors qu'un art provincial, dont la décadence irrémédiable s'affirme dans les portraits de piété devenus si nombreux à cette époque.

Gaston MUGON.

1-1000



BIBLIOGRAPHIE

Guide illustré au Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale.

I. Les antiques et les objets d'art. par M. Ernest Babelon, de l'Institut. — Paris, E. Leroux, 1900, in-8.

Le Cabinet des médailles, en dépit des trésors d'art qu'il renferme, est un des musées de Paris où les visiteurs se pressent le moins : quand je dis « les visiteurs », on entend qu'il s'agit des simples parisiens, car les étrangers veulent tout voir.

Une des raisons de cette indifférence ne serait-elle pas l'ignorance où se trouve le public de ce que contiennent ces collections aux titres sévères ? Dans le doute, on s'abstient, et l'on a bien tort : le livre de M. Babelon nous le prouverait avec abondance, si les savants articles qu'il a publiés dans cette *Revue* même n'avaient depuis longtemps convaincu nos lecteurs.

Il n'y a donc pas seulement des médailles et des monnaies au « Cabinet des médailles » ? Non : car voici un guide de près de quatre cents pages dans lequel l'auteur n'a pas dit un mot de cette partie des collections, qui fera l'objet d'un deuxième volume. Ce qu'on y trouve encore ? M. Babelon nous le dit dès le début : « Outre les monnaies anciennes qui en sont l'élément essentiel, il renferme des pierres gravées, des statuettes de bronze et de terre cuite, des bustes de marbre, des vases peints, des ivoires, des bijoux d'or et d'argent, des inscriptions phéniciennes, grecques, romaines et autres. »

C'est à travers ces précieuses merveilles que M. Babelon conduit le visiteur : on ne pouvait choisir guide plus sûr ni plus délicat, « érudit » plus érudit ni plus captivant, et ses descriptions, toutes compendieuses et serrées qu'elles soient, n'en contiennent pas moins tout ce qu'il faut savoir pour voir avec fruit. Ajoutons qu'une illustration abondante et précise vient encore en aide au lecteur. — Emile DUBOIS.

La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle, par R. KOECHLIN et J.-J. MARQUET DE VASSELLOT. — Paris, Colin, 1900, gr. in-8.

Voici un très bon livre, et comme il nous en faudrait beaucoup. On y louera d'abord un sujet resserré, mais bien délimité et bien choisi, de nature à être embrassé dans son ensemble et pénétré dans ses détails, particulier dans les constatations directes qu'il permet, général dans les réflexions qu'il suggère ; puis l'examen direct des œuvres d'art, c'est à dire la méthode archéologique, la connaissance des documents et des ouvrages publiés, c'est à dire la méthode historique. A vrai dire l'une et l'autre n'en font qu'une.

MM. Koechlin et Marquet de Vasselot ont fort bien redisé leur programme. Se bornant délibérément à étudier la sculpture, à ne l'étudier qu'au XVI^e siècle et seulement dans la circonscription de Troyes, ils ont tout vu en fait d'œuvres, tout expérimenté. De leurs recherches personnelles et de leurs lectures, ils ont tiré, en

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE



LE FIGARO — DISCUSSION POLITIQUE
Appartient à M. Coppehin

Le maître le plus célèbre de la peinture de petit format est, de beaucoup, Meissonier. Elève de Gros, il a fait carrière à sa façon sans se mêler à aucun mouvement d'école. Ses tableaux minuscules, suggérés par l'art intime de la vieille Hollande, attestent, en leur détail, une force d'attention, une science et une conscience techni-

ques exemplaires. Ses *Joueurs d'échecs*, ses *Joueurs de boules*, sa *Lecture chez Diderot*, sont des œuvres maîtresses qu'on aimerait à revoir en cette exposition. Un échantillon de sa manière comme *Le vin du curé* ne suffit point à évoquer sa carrière. La faiblesse de Meissonier, c'est de s'être irrémédiablement asservi à ne voir l'homme que sous des costumes d'emprunt, dans une vérité rendue imaginaire. Son art, par là même, en dépit de la perfection du travail et de l'ingéniosité des transpositions d'après le modèle, demeure

¹ Troisième article. Voir la *Revue* des 10 juin et 10 juillet 1900, t. VII, p. 109 et t. VIII, p. 1.

LA REVUE DE L'ART

se souvenant de nous. Le peintre, rarement enu, nous émeut rarement. Il ne s'élève qu'à une réelle hauteur que dans quelques tableaux. On se souvient dans son *M. Tu t'en quatorze*, où plane sur Napoléon l'ombre d'Alfred. La fatidite. Pour attendre la haute expression, l'émotion, l'émotion, M. Messmer a droit à de l'admiration pour son extraordinaire



ALFRED MESSMER. — M. TU T'EN QUATORZE.
(Musée de la Ville de Paris.)

On ne peut pas dire que M. Messmer soit un homme de bien; mais ses tableaux ne nous touchent pas plus qu'ils ne touchent. J'insiste simplement sur le fait que dans le domaine militaire qu'il s'est montré manifestement sensible. La raison en est sensible : il y était plus près de la vie que dans son atelier. Au fond de son atelier, des joueurs d'échecs se disputent. Toujours, ainsi, nous revenons à cette conclusion : le peintre qui sait le mieux saillir avec le plus d'évidence les types, les types, les types, le dedans et le dehors de l'humanité de son temps,

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

VIII. — Aux environs de 1848 a débuté Gustave Courbet, de même que Jean-François Millet. La révolution qui renversa Louis-Philippe marque, chez nous, la véritable date de l'intronisation de la démocratie. Du mouvement des idées sociales jaillit, en esthétique, une doctrine nouvelle : le réalisme. On a tant écrit touchant la question qu'elle en demeure encore obscure. S'il y



A. M. — L'ATELIER DE L'ARTISTE

(Appartient à M. G. G. G.)

eut, de la part de Courbet, quelque dessein de bravade, à son point de départ, il faut tenir compte de sa nature de paysan franc-comtois fort et madré, désireux de paraître, de l'état d'esprit général, de la faillite du romantisme, de l'expansion d'un fade idéal et de l'action d'Ingres sur de nombreux artistes qui ne le comprenaient même pas. Il se peut que les types d'hommes et de femmes familiers au peintre d'Ornans dépassassent sincèrement à maints dilettantes. Robustes, mais communes, ses figures s'éloignent trop

1831, il n'a point tressaillé les amis du conven-
 u. Ses amis, au Salon de 1833, Eugénie au marquis de Chenne-
 ville, au duc de Nemours, au Salon de 1833 : « C'est une perche-
 Ronne, mais en passant, que le reproche de se faire un idéal de
 la nature, qu'il adresse à Delacroix à maintes reprises. En 1834, au Salon de 1834, et en peu le laid une prédilection quel-
 que peu excessive, et généralement, lourds, de physique ordinaire,
 et il les rendait au naturel en leur humanité vraie, de ne croi-
 re pas qu'il se quitte souvent cherché l'étranger. Le fameux sujet d'allé-
 gorie qu'il avait conçu à ses débuts : « *Le char de l'Etat tiré en*
parade par des charreaux et par des haridelles, et enrayé par les
bourgeois de l'exécution. Son goût manquait de finesse : on l'a trop
 vu se *« Le char de l'Etat tiré en parade »* où il se divertit grossièrement à résumer
 les traits de la bourgeoisie ou d'amburge de canton sur le clergé. Son
 goût, *« Le char de l'Etat tiré en parade »*, où il a mis tant de puissance, de
 goût. L'admiration est déparé par une figure triviale répétée deux fois : le
 sujet en robe rouge de conseiller de cour. J'ai eu l'occasion de lui
 adresser, au Salon de 1834, quelques mois avant sa mort, quel sens il
 avait pu en tirer. Il me répondit sans sourcil : « C'est mon opinion sur
 la bourgeoisie. » Envisager, pourtant, ses tableaux, les *Cassars de pierres*,
 la *Maison d'Oratoire*, les *Deuxième des de la Seine*, l'*Enterrement*, l'*Atelier*
 sont sérieusement composés et gravement peints. Il
 aime à se peindre lui-même, de poursuivre avec complaisance un
 portrait de lui-même. Ses nudités, très-finement superbes, sont d'un homme qui
 aime la grosse chair. Tout au moins réagit-il énergiquement contre les
 nudités de colonnes en carton de coupe ou en baudruche gonflée de vent,
 et il a un bon sentiment de la peinture grasse, substantielle, mode-
 rée, et tout ensemble en pleine pâte et du même coup. Nul n'a
 mieux senti la grandeur du grand métier de peintre, si fort oublié aujour-
 d'hui, au Salon du Louvre, où, tout jeune, il avait copié à titre
 d'apprentissage, au Salon de 1834, les tableaux de la nature, lui avait
 appris à peindre la nature, à peindre les bêtes techniques. Son originalité, loin
 d'être une originalité, s'était développée et affermie, car
 la nature est la nature. C'est à lui seul qu'il doit, par



Figure 1

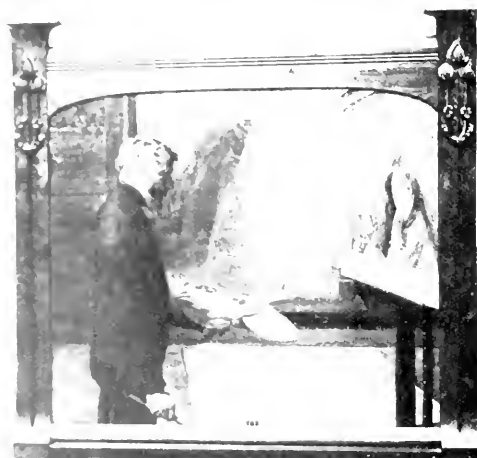
exemple, son emploi si frappant du couteau à palette. Je ne suis point ses défects, ses inégalités, ses exagérations ; mais confie : en réalité, son esthétique, bien ou mal définie tout d'abord, a été et reste le même. Ce qu'il revendiquait hautement, en face des malentendus romantiques et des enseignements académiques, les droits de la vie moderne, des types, des mœurs d'aujourd'hui. Tout cela pouvait, devait même se traduire en peinture et en grande peinture. Qu'on lise plutôt le passage de la préface du catalogue de son exposition privée en 1853 : « Je ne sais pas si je suis *réaliste* comme on l'a dit et répété, mais je sais bien que je veux peindre par impression sur le monde que je vois, je ne veux pas être seulement un peintre, j'entends être un homme vivant. »

Les tableaux de Courbet réunis au palais des Beaux-Arts sont grandement à considérer. A vrai dire, le *Bonjour, Monsieur Courbet*, du musée de Montpellier, n'est qu'un bel enfantillage de peintre. Au contraire, la *Crépuscule de bleu* en robe rouge, dans un clair intérieur de grange, avec quelques personnages accessoires, plaît par sa simplicité, sa franchise et sa couleur blonde. Quelques œuvres de l'artiste, sombres à l'origine, ont poussé au noir, comme l'*Après-midi à Ornans* qu'il faut aller voir à Lille. Néanmoins, Courbet a tendu à la clarté. Sa *Crépuscule* atteste qu'il n'a aucun besoin des artifices d'oppositions forcées et de valeurs fausses. J'ai examiné, naguère, au Grand Hôtel de Bruxelles, son *Mendiant faisant l'aumône*. Le désir de la lumière extérieure l'a entraîné dans cette toile à l'abus de blancs ; mais son sincère effort d'évolution, conformément à son principe, s'y fait sensible. On peut juger du talent d'animalier et de paysagiste du maître d'Ornans au Salon centennal, sur son *Renard pris au piège*, sa *Sieste*, où bœufs et paysans dorment à l'ombre, et son paysage de Franche-Comté. J'aurais voulu voir s'ajouter à l'ensemble une de ces marines calmes, si limpides et si délicates, exécutées par l'artiste durant un séjour à Etretat. Elles semblent avoir impressionné l'Anglais Whistler, alors à ses débuts. De la *Baye* du musée du Louvre, tout le monde a dit de longue date le mot qui sied : c'est une vague figée en marbre.

Au total, je tiens pour incontestable, en dépit des équivoques introduites par la fantaisie des artistes et par les controverses des critiques, que le réalisme pose la question de l'art sur son terrain le plus sûr et le plus franc. Il est faux qu'il prêche le culte de la laideur. Sa définition implique le droit

LE PEINTRE

Il a voulu exprimer, à tous ses degrés, dans tous ses détails, dans toutes ses formes, les formules abstraites : les principes de la vie, de l'agitation, du drame littéraire et crié la parole, pour fonder une doctrine positive. Le républicain a voulu, au lieu de la liberté en peignant son temps, peindre l'avenir et se retrouver à la source de la vie nationale et sociale, et, par des voies nouvelles, s'efforce de redevenir profondément, intimement populaire, comme chez nos aïeux. Je n'affirme pas que le but ait été pleinement atteint : j'affirme qu'on est désormais en possession d'un programme, où rien n'est arbitraire, que certains commentaires qu'on en fait.



LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE

On a vu la peinture vers les spectacles de l'existence considérée comme pleine et complexe. Tous ceux qui n'estiment pas que la peinture soit uniquement attachée à la représentation de sujets antiques, de paysages et, à la rigueur, de souvenirs militaires et de scènes de genre, qui demandent à l'art des émotions et non des amplifications, qui jugent l'œuvre d'art et des exercices de mise en scène ; qui jugent l'imagination souvent vaine et vide, qui pensent, enfin, que l'humanité a le mérite d'être exprimée en sa particularité, dans ses passions et sa nature, lui doivent beaucoup. Sans lui les complications, par lui un légitime changement d'orientation a été accompli.

Avec le temps, le principe s'arrachera aux ambiguïtés et aux partis pris. Courbet a rendu

IX. — Le règne de Napoléon III ne nous retiendra pas longtemps. Delacroix, Ingres, Paul Delaroche, Horace Vernet achèvent leur carrière. Un groupe d'idéalistes affiliés à l'atelier d'Ingres peint des tableaux d'histoire ou de religion et des portraits, couvre même des murailles d'églises de compositions graves, d'un dessin correct et froid, d'une exécution mince, d'une couleur neutre. Hippolyte Flandrin est le meilleur desservant de cette chapelle ingriste, qui compte parmi ses membres Victor Oiselet, Périn, Amaury-Duval, Paul Baudry s'annonce comme un voluptueux un peu maniéré, amoureux des nudités sacrées, réchauffées d'un soupçon de l'ambre de Venise. Son malheur sera de toujours se rappeler les vieux maîtres. On ne le reconnaît que trop dans la



L'Église d'Assoluto.

série de ses portraits et dans ses décorations du foyer de l'Opéra. Ses petits portraits d'Edmond About et de son frère, l'architecte Ambroise Baudry, sont, d'ailleurs, des morceaux de maîtrise, du caractère le plus précis et le plus français. M. Hébert, élève de Paul Delaroche, a rapporté de Rome sa *Malaria aux marais Pontins*. Il aimera toute sa vie les types mystérieux, les tons morbides, verdâtres ou jaunâtres, les effets estompés, rentres

LA REVUE DE L'ART

1890. M. Gérôme, sorti du même atelier, débute avec une vaste allégorie, *Le Triomphe de l'Art*, présentement au musée d'Amiens, où des figures influen-



cées de Delacroix encadrent des figures inspirées d'Ingres. L'artiste nous offrira tour à tour des idylles au dessin très arrêté, comme le jeune homme et la jeune fille nus, debout parmi les animaux innocents d'un Paradis terrestre, du musée de Tarbes, exposés au palais des Beaux-Arts, des scènes d'histoire, anecdotique de donnée spirituelle, traitées d'un pinceau très précis, comme son *Père Joseph salué par les courtisanes* et des épisodes de la vie orientale. De M. Bouguereau, l'on aura des sujets religieux, des mythologies, des femmes nues, des paysannes de convention, peintures lisses, d'une tonalité égale per-

man M. Hamon peindra des femmes nues, des femmes nues encore le Christ mort, étendu sur la pierre du sépulchre, et des compositions. Deux ou trois thèmes de composition en tout inspirent l'artiste. Seulement M. Henner est un grand peintre, amoureux de



F. Rosset 1898.

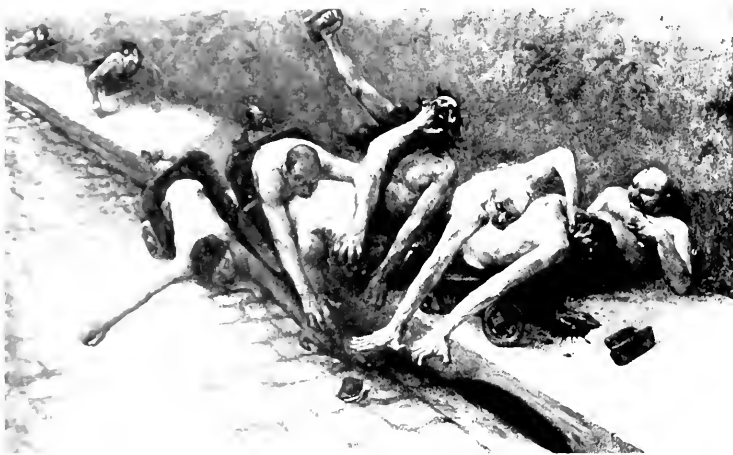
LA SALSA.

la chair féminine, en possession du secret d'une pâte douce et pourtant très-grasse, et qui va naturellement vers le Corrège et vers Prud'hon, au lieu d'aller vers Ingres. Les amateurs font aussi connaissance avec Gustave Moreau, d'abord passionné pour Delacroix, ainsi qu'il appert de la *Madeleine* du musée de Dijon, puis gagné à la grâce enveloppante de son ami Chassériau, subjugué par le charme mystique et le tendre coloris des primitifs Italiens et qui poursuivra sa carrière sous la République, peignant sous des couleurs d'une richesse quasi persane ou indoue ses interprétations si étrangement personnelles des fables grecques et des légendes poétiques. Dans la même période Puyis de Chavannes apparaît. En moment romantique en sa jeunesse, il a décrassé sa palette des bitumes fâcheux et des tons sombres; il s'est fait un dessin d'abréviation et une couleur de synthèse, appropriés à des imaginations où la réalité se mue en légendes ou se transpose en symboles. Sa vision de *Marseille, porte de l'Orient*, en l'escalier du musée de Marseille, a des colorations à la Delacroix. On ne trouve plus rien de tel en n'importe quel de ses ouvrages décoratifs ou autres, à Paris, à Amiens, à Poitiers, à Lyon, à Boston. J'ai entendu dire que ses compositions devaient quelque chose aux Giottesques; elles doivent aussi quelque chose à Chassériau et — pourquoi se le dissimuler? — quelque chose à Nicolas Poussin. Sous l'Empire, le succès de Puyis de Chavannes resta douteux aux yeux du public. A l'époque suivante, il devait grandir jusqu'à l'apothéose.

Les portraitistes du règne de Napoléon III, en dehors d'Ingres et de Flin-drin, s'appellent Ricard, Chaplin, Dubufe, Jalabert, Cabanel. Ricard nous apparaît, au palais des Beaux-Arts, avec une dizaine d'effigies concentrées, rêvées, évoquées en profondeur, sous une lumière d'or fondu. Je préfère de beaucoup le Cabanel portraitiste au Cabanel des tableaux bibliques ou antres. A défaut de vigueur, on trouve quelquefois à ses portraits de femme du monde un caractère d'élégance maniérée, mais indéniable. Chaplin touche des blanes et des roses et cherche trop le ragoût. Je ne parle pas de Winterhalter, le peintre ordinaire de l'impératrice; il est allemand de naissance, international et fade de talent plus que personnel. Dans la peinture utilitaire, Meissonier fait supérieurement valoir ses qualités de patience, de science et de conscience; Yvon, Bellangé, Pils, Protais se sont enroulés autour d'Horace Vernet; Guillaume Regamey, vers la fin de la période romantique,

LA RÉVOLUTION DE L'ART

Il faut reconnaître des tableaux pleins de verve comme sa *Batterie* ou sa *Chasse aux sauterelles*, ou pleins de grandeur comme ses *Cuirassiers* aux batailles de 1870. Mais, après la mort venue le prendre, au domaine de son art, il n'est guère resté que des faiseurs de scènes villageoises du genre de Van der Meulen, l'homme des *Danses* et des *Assemblées bretonnes*, qu'on a jugés, mal consistantes, lequel, après 1848, a exécuté deux ou trois autres épisodes des troubles de la rue pour revenir aussitôt à



LES GLORIEUSES, par Jean-François Millet.
Appartenance M. D. Guimay.

« *Glorieuses bretonnes*. » Desormais, Jean-François Millet est le maître des paysans et aussi que M. Jules Breton se met en belle évidence avec sa *Procession dans le désert*, son *Pardon en Bretagne*, sa *Plantation d'un Calvaire* et ses *Sauvages de l'Afrique*, affirmant un sentiment poétique, tendre et personnel et capable de rendre en certin l'émotion des nuances. N'oublions pas aussi que, dans ces mêmes temps, Courbet produit quelques unes de ses peintures rurales (1849-1850), dites — par exemple les *Casseurs de pierres* et les *Criblées de grêle* — par un des plus grands peintres, de fervents admirateurs. Songeons, pour finir, que les noms les plus haut sont, pour la plupart, au plus

beau moment de leur carrière. D'autre part, l'orientalisme reclame, en dehors de Delacroix et de Decamps, les sérieux paysagistes Marillat, Belly et Berchère, sans parler de Théodore Frère, de Tournemine et des voyageurs Adrien Dauzat, peintre et aqua-
 relliste, amateur d'architectures pittoresques, notateur adroit, sinon très profond de ses impressions de route, et Jules Laurens, que son humeur a conduit jusqu'en Perse. L'Orient fait encore deux recrues précieuses : Alfred Delobeneq, dont les scènes africaines supportent sans faiblesse le voisinage de celles de Delacroix dont elles se distinguent par un caractère d'originalité propre, et ce séduisant Fromentin, paysagiste, peintre de chevaux, peintre de genre, esprit inquiet, épris de tous les raffinements, coloriste chercheur de tons rares, fondus en des harmonies parfois trop brillantes. Si l'on a souci de la fantaisie, Eugène Isabey et Eugène Lamé sont là pour répondre. Les petits personnages d'Isabey, vêtus de satin, de velours et de pierres, jetés chimériquement, sous des travestissements divers, en des épisodes d'un romantisme de conte de fées, s'agitent, se frémoussent, se battent, font des révérences. C'est un peu fou, mais gai, français, élin-

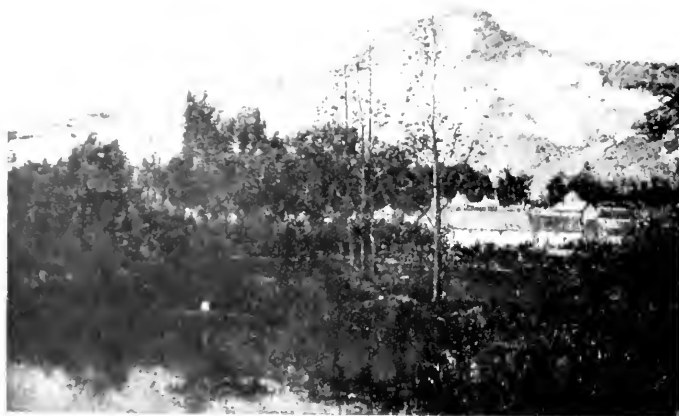


EUGÈNE LAMÉ. — PORTRAIT D'UNE FEMME.

LA HAUTE DE L'ART

on croirait que c'est un homme qui ne doute de rien et qui a tourragé
 les pellets de Pederlet et de Bonington. Eugène Lami,
 pour nous en donner un exemple, a, à la rencontre, une note particulière,
 une note de son temps, et il nous dit :

En regardant la scène d'Empire, qu'on a continue de regarder à travers les
 yeux d'un Hamlet, de ses Picou, de ses Faustin-Besson, de ses Cabanel.



Le soir à Venise.

Après Alfred Morel-Frosch.

Et quand on l'étudie de près, bien des éléments remarquables. L'in-
 fluence de Cabanel fait éclater une foule de talents robustes, aimant les tech-
 niques, les contours et les pates nourries. Théodule Ribot, magnifique tempé-
 rament, malheureusement trop asservi aux fonds noirs et aux
 apparences de clair et d'ombre, peint sa *Toilette des petites filles*,
 et ses figures nues des martyrs à la façon de l'Espa-
 gne. Les plus subtiles études ont, sous des apparences espagnoles ou hollan-
 daises, instantanément des qualités si individuelles et si françaises.



M. Roybet débute auprès de lui, presque de la même manière, avec des petits tableaux naturels, populaires, d'une magistrale exécution, d'une conclusion de gris dont la *Fillette à la poupée* nous fait juger. Quel dommage, qu'il se détourne si vite de cette voie pour s'adonner à la peinture des personnages à costumes, ce qui le transforme irrémédiablement en peintre de bric à brac anecdotique, incapable de représenter un de ses camarades sans l'affubler d'une casaque de nitre ou d'un manteau de bourgeois des Pays-Bas ! M. Vollon se révèle comme un virtuose accompli de plantureuses natures mortes. Un autre groupe, issu de l'atelier de Lecoq de Boisbaudran, se compose de Guillaume Régamey, de M. Alphonse Legros, de M. Henri Fantin-Latour, de M. Cazin, de M. Lhermitte, qui en est encore à son apprentissage. M. Legros, très influencé par Courbet, exécute sa *Jeune femme* du musée de Vesoul, se promenant, des fleurs à la main, avec des chiens, au bord d'un torrent, et son *Ex-Foto* du musée de Dijon, qui devait être, dans le principe, une veillee funèbre autour d'un cerueil. M. Fantin-Latour prélude à ces ensembles de portraits si simplement graves, si franchement et si naturellement recueillis qui seront l'honneur de son art. L'Anglo-Américain, M. Whistler, alors habitant Paris, où l'a ramené son âge mûr, côtoie ces artistes. Il participe, en leur compagnie, à la fameuse exposition des Refusés de 1863. Peut-être n'est-il pas interdit de voir en sa *Jeune femme en blanc se regardant à la glace*, exposée dans la section des États-Unis, et qui est évidemment d'exécution ancienne, quelque influence des réalistes parisiens, admirateurs et non copistes de Courbet. On la peut rapprocher, si l'on veut, pour la facture, de certains *Cuisiniers* de Ribot et de la *Fillette à la poupée* de M. Roybet. Il faut encore tenir très grand compte de la personnalité du portraitiste Ricard, qui modèle sur des fonds gris ou bruns mordorés des têtes profondément individualisées, pensives, vivantes. François Bonvin présente de silencieux intérieurs, prolongeant de son côté, le plus sincèrement du monde, la tradition de Granet. Dans cette recherche d'intimités domestiques ou monastiques, Gide, sans l'égaliser, a quelquefois des bonheurs. Il arrive à Amand Gautier de toucher à pleins pinceaux des coins de cuisine à mettre tous les amateurs en appétit. Cals, tout à fait à l'écart, brosse gravement, mélancoliquement, des scènes familières, d'une couleur malheureusement noirâtre ou bonoise. Par surcroît, nous avons à nous rappeler que Puvion de Chavannes, parti du romantisme des enseignements d'Henri Scheffer et des procédés de Gouffé,

LA QUÊTE DE L'ART

1850-1860, sous des influences où l'on peut démêler des leçons de Nicolas Poussin, des Gobelins, des paysagistes et, aussi, de Théodore Géricault. Rapidement, il aise ses aptitudes décoratives aux murs de



LE JEUNE HOMME À LA TABLE

Exécution : M. de la Wézelin

son atelier, rue de Marseille et dans ses premières allégories du vestibule de l'Académie des Beaux-Arts.

Quelques mois plus tard, deux élèves de Léon Cogniet ont débuté sous Napoléon III avec une œuvre réelle. L'un s'appelle Léon Bonnat, le second Jean-Paul Laurens. Le premier l'on a dû au *Saint Vincent de Paul délirant des galé-*
matiques, une sincère étude de Bihiera, une *Assomption*, d'invention
 et d'expression plus convenue, mais riche de beaux

morceaux et divers épisodes populaires italiens ou orientaux. L'autre, a longtemps cherché sa voie, passant de 1863 à 1870, de la *Mort de Capan d'Utiqne*, et de la *Mort de Tibère* à une scène d'*Hamlet*, à un épisode *Après le bal*, au *Souper de Beauvair*, à *Jésus chassé de la Synagogue*, à *Hérodiade et sa fille*, à *Saint Ambroise instruisant Honorius*. Il se développera, surtout, par la suite,



Jean Paul Lecomte. LA PIÈCE DE ROY ET DE...
Appartient à M. L.

dans la peinture de scènes historiques, très loyalement rendues d'une main de vrai peintre, de même que M. Bonnat se développera principalement en des portraits de relief énergique jusqu'à la dureté. Le Salon de 1863 voit le début de M. Carolus Duran, avec *L'Homme endormi*, étude vaillante, directement inspirée du maître d'Ormans. Deux ans plus tard, paraît, du même artiste, un grand tableau d'une verve chaude et d'un éclat généreux : *L'Assurance, sauveur de la campagne romaine*, qu'on regarde avec un véritable intérêt à l'exposition centennale. M. Carolus Duran sera l'un des portraitistes les plus en renom de

EXAMEN DE L'ART

14. *Regnault*. Au terme du règne, Henri Regnault fait son apparition avec son *Portrait de sa mère, à la jupe jaune*, sorte de bohémienne, et ses *Jeunes gens* aux aujourd'hui ternis, de son superbe portrait de *Madame de Broglie* maintenant au Louvre, et de ses études rapportées de *Maroc*. Le soir de la bataille de Buzenval, une balle lui a traversé le crâne pour jamais ce jeune homme aux dons splendides. *Portrait de sa mère*, tombe victime de la guerre et dont la mémoire m'est précieuse. 15. *Bazille*, de Montpellier. Au Salon de 1870, il exposait une *Jeune fille*. Quelques mois plus tard, on le trouvait mort sur le champ de bataille de Borny-la-Rolande. Il avait à peine vingt-neuf ans. Son tableau *Jeune fille*, de Montpellier, *Jeune fille assise sous un arbre*, près d'une ville, est un chef-d'œuvre de peinture sobre, nourrie et claire¹. 16. *Bazille*. On pouvait attendre beaucoup.

17. *Le Salon* expose on conclura légitimement que l'école française, au Salon de 1870, n'offre pas uniquement des fadeurs et des fadeuses, qu'elle peut utilement l'avenir. Elle a deux défauts incontestables : en peinture elle est trop selon la mode, elle est débile, artificielle, superficielle, elle ne va qu'à l'écoulement ; en ses manifestations moyennes, voire en ses grandes, elle manque du sentiment de l'enveloppe et se pousse trop à l'extérieur. Ces colorations arbitraires, noircies, bitumées, jaunies, sentant le vernis, le fard, le maquillage. Or, deux hommes se rencontrent, dès l'époque de 1870, qui vont, très franchement, s'orienter vers le plein air et qui inaugurent, à partir de 1870, un mouvement de majeure importance. Il s'agit de deux peintres de ce qu'on a nommé l'impressionnisme : le peintre de *Le déjeuner en plein air*, le portraitiste et le paysagiste Claude Monet. Et le rôle de ces deux hommes est si typique que nous devons nous y arrêter.

18. *L'impressionnisme* dans son acception la plus générale, l'impressionnisme est une attitude de l'art aspirant à rendre les choses en leur aspect immédiat dans leur aspect d'impression. C'est donc, en soi-même, une forme du réalisme. Mais l'impressionnisme a été constamment rangé sous l'étiquette impressionniste des *Impressionnistes* et que les notions en ont été brouillées.

¹ *Portrait de sa mère* exposé au Salon de 1870 sous le titre de *Portrait de sa mère, à la jupe jaune* figure au Salon cent ans. C'est elle, cette œuvre si précieuse, qui m'a servi de modèle, pour lui essayer de rendre, dans ce livre, l'impression d'un tableau d'un grand maître. Les copies ont un cadre non à large bordure de fleurs, mais à simple cadre, et l'exécution fennegne, en deux cent.



Les confusions se sont d'autant plus aisément introduites que des peintres indépendants, mais de tendances absolument différentes, ont groupé plusieurs fois leurs œuvres, de 1874 à 1886, en des expositions dites « *des impressionnistes* ». Pêle-mêle, on y a pu voir des tableaux de l'humble existence, laborieux et lourds de Gals, des épisodes de la vie des paysans basques ou des terriens espagnols, fermement touchés par M. Gustave Colin; des types féminins de Paris, blanchisseuses, danseuses ou femmes à leur toilette, jetés sur la toile par M. Degas d'un pinceau libre et sûr comme le meilleur crayon; de petits bourgeois et des ouvriers de la banlieue parisienne étudiés en pleine existence par M. J.-F. Raffaëlli; des coins de marchés de province de Pieter; des aquarelles sur le monde qui « s'amuse », de caractère déjà bien spirituellement satirique, de M. Forain; des scènes réalistes, comme les *Baboteurs de paquet*, d'aspect trivial, de peinture commune de Gaillibotte; des femmes, des enfants et d'éblouissants paysages de M. Claude Monet; des portraits élégants, des filles du peuple, des rencontres populaires, d'une couleur souvent florale, de M. Auguste Renoir; des intimités paysannes et des paysages rudes de M. Camille Pissarro; des sites rustiques de M. Cézanne et de Sisley; des fantaisies mondaines de M^{lle} Morizot, évoquant de jeunes femmes au bal, tout en subtiles et légères blancheurs... Beaucoup des morceaux exposés atteignaient des facies d'esquisse ou d'ébauche sommaire; certains même blessaient les yeux d'agressifs bariolages. Il est hors de doute que les « coups de pistolet » de faiseurs de paradoxes, plus intentionnistes qu'impressionnistes, nuisaient au sérieux de l'ensemble. Au lieu de discerner et d'analyser, les critiques montonniers haussaient les épaules et riaient de tout devant le public très divertí. Mieux eût valu suivre le conseil de Rabelais : « Rompre l'os et suer la substantifique moelle. » En chacune de ces exhibitions désordonnées se marquaient des traits d'avenir. L'avenir les a reconnus et recueillis.

Le mouvement n'était pas, à tout prendre, aussi imprévu qu'on pouvait le croire. Delacroix, Millet, Corot, Daubigny, Jongkindt et Boudin y avaient tendu et pour peu qu'on eût réfléchi, on eût compris sa légitimité. Dans une page hautement remarquable que jamais personne n'a rappelée, un théoricien de l'école fourriériste, Désiré Laverdant, en avait, dès 1813, démontré la nécessité par avance. Qu'il me soit permis d'en citer ici quelques extraits, à raison de leur portée exceptionnelle. L'auteur constate que les anciens peintres ont, en général, dépensé un talent immense à « modeler des surfaces immes-

« Les hommes, dit-il, ne nous paraissent avoir fait que la perspective aérienne. La peinture, sous leur main, est pure, parfois, excellentement colorée; mais les contours sont déformés, l'élasticité, la pénétrabilité... La vie s'en va. Les hommes ont approché de la réalité, la monotonie des contours, ils ont toujours à peu près la même gamme pour les couleurs, ils n'ont pas eu le secret de la richesse inépuissable de la nature, ils ont modifié d'instant en instant ses effets. Aujourd'hui, ils semblent abandonner aux paysagistes le soin d'étudier la nature, ils s'en tiennent à quelque ton convenu, sur lequel ils ploquent indifféremment leurs figures... Ils ne cherchent pas à copier ce qu'ils ont vu sur des toiles vieilles de deux siècles. — Que reste-t-il à faire? L'œuvre est accomplie. Nous allons lancer... Eh! mon Dieu! *tout est à faire; vous avez devant vous des œuvres, dont personne n'a encore essayé la route mysté-*

« L'œuvre? » ensuite que, pour obtenir, dans les figures, « le tressaillage du contour » et « le rayonnement au dehors », il ne suffit pas de rendre « la forme des choses et de l'habit, de reproduire même l'air où baigne le corps humain, qui le sépare du fond, il faut encore » « exprimer le lien qui le relie à l'atmosphère ». A ses yeux, jamais un contour sec n'a traversé la nature, la vie personnelle ne s'arrêtant pas à cette ligne où elle se fonde. La sécheresse des contours éteint la vie même dans les figures. « Est-il possible de mieux annoncer les préoccupations et les préoccupations graphiques strictement rationnelles de l'impressionnisme? Nous touchions au quatrième terme de l'évolution générale. Le classicisme davidien avait détaché notre regard des genres du XVIII^e siècle; le romantisme avait donné à l'art une forme extérieure; le réalisme avait crié haut le droit de l'art à l'égard de la vie, comme en petit, les sujets de l'existence; l'effort suprême de l'impressionnisme est de mettre toute forme vivante en pleine valeur, en pleine harmonie avec l'ambiance visible.

LOUIS DE FOI-ROUD

LE MÉTAL.

L'ARGENT *fin*



Si nous avons insisté sur les modifications qui, à la suite des recherches de modernité, s'introduisent dans la mise en œuvre de l'argent, c'est que la substitution regrettable de la fonte au travail du repoussé — trop souvent considérée par l'observateur superficiel comme étant sans importance capitale — est cependant pleine de conséquences graves, dont la plus sérieuse, au point de vue professionnel, est le remplacement, — dans l'exécution de certains ouvrages — de l'orfèvre par le fondeur. C'est ainsi que MM. Thiébaut achèvent en ce moment un surtout de table en argent, ensemble considérable à tous égards et à destination officielle, dont le modèle est dû, croyons-nous, à M. Aubé. De même, on peut voir dans l'exposition de M. Susse des applications de l'argent également intéressantes. Citons d'abord la délicieuse *Jeune fille de Bou-Saada* que M. E. Barrias modela jadis pour le tombeau de Guillaumet. La grâce exquise et mélancolique de cette jolie figure a pris comme un redoublement de charme dans cette réduction, où ses carnations d'ivoire s'enveloppent dans des draperies d'argent irisé d'or. Mentionnons encore une *Renommée* d'une délicieuse pureté de lignes, d'une légèreté, d'une élégance parfaites, due aussi à M. E. Barrias, et dans la traduction de laquelle M. Susse a associé avec le même bonheur l'argent à l'ivoire.

Malgré le mérite considérable de ces deux œuvres exceptionnelles, M. Susse ne saurait prétendre, toutefois, au titre d'innovateur. En 1833, travaillant pour le duc de Luynes, Simart exécuta en argent, en or et en ivoire, sa restitution réduite de la *Minerve du Parthénon*. Avant lui, Fenchère avait, en deux groupes qu'on peut voir à l'exposition retrospective de l'Orfèvrerie, offert à l'admira-

¹ Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin t. VII, p. 101 et 102, et t. VIII, p. 13.

On se souvient, en effet, de deux spécimens importants de cette statuairerie nouvelle, c'est que l'œuvre de Simart fut réalisée par Deshayes, et celle de Fouchère par Froment-Meurice — l'un et l'autre sous la direction de M. Susse, est bronzier.

Si l'on veut comparer les diverses expositions étrangères à nos ouvrages



français relativement si parfaits, sans tenir compte du long entraînement et des admirables traditions qui font la force de notre production nationale, on s'exposerait à être cruellement injuste. Quelques-unes de ces expositions, il est vrai, en témoignant d'une inaltérable fidélité aux types locaux et consacrés, arrivent à conserver à leurs argenteries une saveur originale des plus intéressantes. C'est ainsi que dans la section russe, M. Owtchinnikoff, par la copie exacte de pièces archaïques et la prodigue combinaison d'émaux employés de toute ancienneté dans l'orfèvrerie moscovite, imprime à ses ouvrages un caractère franchement autochtone, que n'offrent pas au même degré l'exposition de M. Bock, de Saint-Petersbourg, ni celle de

MM. Gratschoff frères, de la même ville, qui semblent pénétrés d'intentions plus modernes et plus commerciales.

De même, en Espagne, M. Léon Eguiazu, de Saint-Sébastien, et M. Boscán de Barcelone, tous deux sectateurs fidèles des procédés d'incrustation employés des Maures, associent, avec une indéniable délicatesse, les reliefs d'or et d'argent aux obscures colorations du fer, dans la composition de coffrets, de boîtes, de cadres de miroirs, qui ne sauraient être confondus avec les productions de notre pays. De ces deux productions — d'originalité fort différente — on peut rapprocher les tentatives encore plus récentes de M. Théodore Olsen, de Bergen, qui paraît vouloir



doter son pays d'une orfèvrerie nationale, en puisant dans le trésor du vieux décor scandinave, aux combinaisons géométriques d'un archaïsme si savoureux. Une mention est due aussi, dans la section hollandaise, à MM. Hoecker et fils qui, en habillant d'entrelacs niellés des formes rudimentaires, ont essayé de créer des types nouveaux et pratiques.

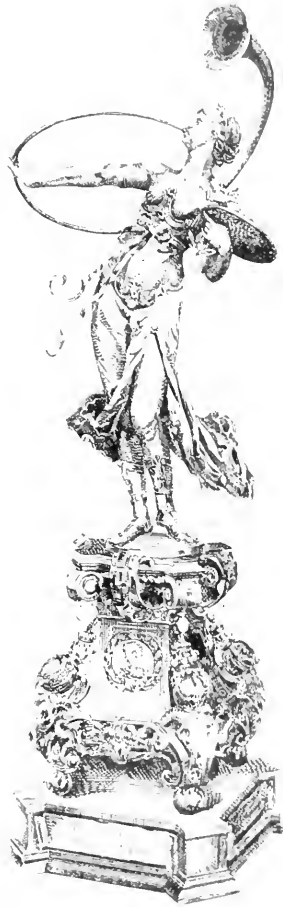
Par contre, chez tous ceux de leurs confrères où l'on peut reconnaître comme un rellet de notre influence, comme un écho de nos préoccupations, les intentions les meilleures, les œuvres les mieux conçues n'arrivent presque jamais, faute de mains assez habiles, à satisfaire les connaisseurs exigeants. Le Danemark tend depuis quelques années à devenir un centre artistique important. M. Michelsen, fournisseur de la cour de Copenhague, expose un magistral surtout, composé par M. Arnold Krog pour être offert par la noblesse danoise au roi et à la reine, à l'occasion de leurs noces d'or. L'allure générale en est belle, l'invention heureuse. On ne peut qu'en louer l'intelligente ordonnance, qui associe un peu tumultueusement à des nefs emblématiques des groupes de dieux marins. Mais prétend-on examiner de très près la facture, une déception est à redouter. Où sont ces caresses du ciselet qui font de nos ouvrages, même courants, des œuvres si précieuses ? D'identiques insuffisances enlèvent une partie de leur charme à nombre de vases, brocs à vin et à bière, pots à lait, gobelets, etc., de bonne forme, exposés par le même M. Michelsen, et composés avec beaucoup de goût par M. Stolt Møller et M. Bindeshøll. Ces brocs, ces gobelets tirent ingénieusement leur décoration d'une souple végétation de chardons, de pavots, d'orchidées fort joliment jetés et qui embrassent leurs contours. Ils constitueraient des pièces de tout premier ordre, sans la sécheresse de la facture qui en raidit le décor et en gâte un peu l'aspect.

En Hollande, le grand surtout et le vase royal à l'effigie de la jeune souveraine qu'expose M. Van Kempen, s'ils ne se recommandent pas par d'égalés qualités de composition, nous attristent par des insuffisances d'exécution plus apparentes encore. Le travail assurément est meilleur à la *Goldsmiths and Silversmiths company* de Londres. Mais que sont devenues ces formes majestueuses, amples, cossues — qui, au dire du conte de Laborde caractérisaient l'orfèvrerie anglaise, il y a un demi-siècle ? Un excès de brunissage, qui rend les pièces luisantes à éblouir, affadit, amollit et boursouffle leurs contours. Il n'est pas jusqu'à M. Tiffany, sur lequel nous étions habitués à faire

font savoir se borner, voici le professeur Wiedmann revendiquant la paternité de cette belle sphère surmontée d'un Amour l'Amour maître du Monde, que supporte un vigoureux Atlas, accompagné de figures représentant les diverses parties du globe.

Il y aurait injustice flagrante à ne pas reconnaître que ces superbes et vastes armeries de parure — on pourrait dire de parade — malgré leur archaïsme prémédité, font, par la noblesse du style et la beauté de l'exécution, très grand honneur à l'orfèvrerie allemande. Et cependant, les orfèvres d'outre-Rhin, c'est encore une justice à leur rendre, ne se laissent nullement hypnotiser par ce majestueux effort classique. On peut même voir tels d'entre eux, comme M. Ernest Bruchman, de Heilbronn, par exemple, se retremper dans l'observation de la nature et lui emprunter les éléments d'un décor très moderne ; ou encore, comme M. Deythe, s'ingénier à décorer des formes simples et pratiques, de fleurs et de feuillages fondus *ad vivum*, d'une seule pièce et sans soudures.

Signalons encore en Belgique un milieu et des bonts de table en ivoire et argent, de M. F. Hoosemans, de Bruxelles, composés de femmes embrassées ou rêveuses, qui font penser à E. Rops et à ses peu chastes créations, et terminons cette trop hâtive revue, par l'Autriche, elle aussi assez bien servie par ses orfèvres. M. V. Mayer, de Vienne, nous y montre, sous forme de surtout, une tempête sur une nappe, ensemble un peu bon-



BRUCHMAN, HEILBRONN.

HOOSEMANS, BRUXELLES.

MAYER, VIENNE.



tourmenté peut-être pour de pacifiques et reposantes agapes, mais d'une fabrication remarquable; et M. Arthur Krupp, de Berndorf, nous initie, avec quelques pièces de bonne et solide argenterie, à ses incursions dans ce *néo-style* qu'on pourrait appeler le *style serpentin*. Hâtons-nous d'ajouter que dans ce *style* qui commence à sévir dans tout l'ameublement, M. Krupp a su adapter à des formes sages, un

décor relativement sobre et de bon goût, mis en relief par un excellent métier.

Ainsi, pour résumer nos impressions, les sections étrangères, si elles approchent, sur certains terrains choisis et en quelques œuvres exceptionnelles, de notre fabrication française, ne sauraient aucunement, même dans leur ensemble, contre-balancer le majestueux effort de production qu'étale aux yeux surpris la classe de notre Orfèvrerie. Sur un seul point peut-être l'égalité se manifeste : C'est dans le domaine de l'orfèvrerie religieuse. Certes, j'éprouve un grand respect pour la belle et calme production de M. Poussielgue-Busant, toujours égale à elle-même. Je note chez lui, au milieu de pièces plus éblouissantes que châtiées, un reliquaire Renaissance et des ciboires de style Louis XVI, qui sont d'une discrétion charmante. Si MM. Armand-Gaillat et fils, de Lyon, ne nous montrent cette année aucune œuvre comparable à cette chasse de saint Louis qui fut tant admirée en 1889, par contre, leurs vitrines renferment, entre autres ouvrages très précieux, deux crosses qui sont de pures

Le fig. 104 de M. Leroux leur sans doute commettre le



COPPIE GENRE RENAISSANCE (G. J. WAGNER à Munich.)

péché de convoitise à plus d'un de nos curés de province. Cependant, si nous n'avons rien chez nous, qui soit beaucoup supérieur au magnifique *che* de saint Etienne, d'une si magistrale allure, et d'une exécution si môle, dont le Hongrie peut justement s'enorgueillir.

En 1622, dans son *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Arts*, ce *pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, le docte René Francøys, prédicateur du roi, se plaignait amèrement de la complication de l'orfèvrerie de son temps et du prix que coûtaient les pièces : « On pouvoit encore excuser nos pères qui se servoient de vaisselles faites à la vieille mode et fort naïvement... écrivait-il, mais depuis que l'orfèvrerie nous a charmés de mille enchantemens, cizelant, burinant, esmaillant, glaçant, emperlant la besongne, hélas tout est perdu. L'argent qui estoit le principal n'est plus maintenant que l'accessoire. La manufacture est plus précieuse que l'estoffe ». A quelles lamentations nouvelles le père René Francøys ne s'abandonnerait-il pas, s'il lui était permis de revenir en ce monde, pour entrevoir dans le palais de l'ameublement... les merveilles de *manufacture* exposées par l'Orfèvrerie française ?

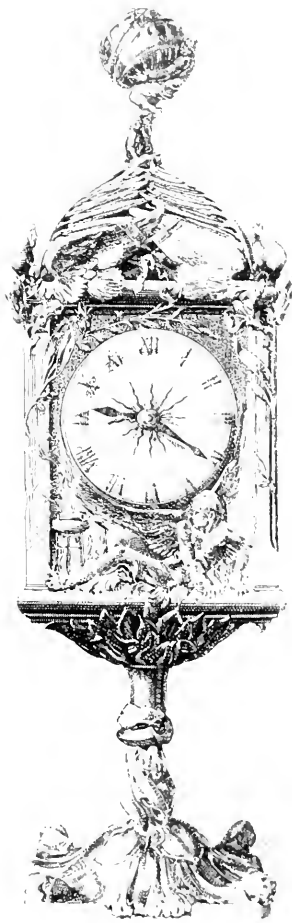
L'ÉTAIN

Avec l'étain, nous voici en présence d'un métal dont les destinées mobilières, extrêmement tourmentées, présentent une lacune à peu près unique. Après avoir été, pendant huit cents ans au moins, de toutes les fêtes religieuses ou profanes, et de tous les repas publics ou privés, l'étain s'est vu, au commencement de ce siècle, brusquement répudié, impitoyablement destitué de ses principales fonctions, et comme conséquence, il est tombé dans un tel oubli, que sa réapparition dans nos intérieurs a causé comme une sorte de surprise, et qu'encore, à l'heure actuelle, les seules applications qu'on a su en faire le confinent dans le domaine de la curiosité.

Et cependant, du xiii^e au xviii^e siècle — la *Chronique de Rouen*, le *Journa*l de Pierre de l'Estoile, les *Lettres* de Guy Patin en témoignent — l'étain a

La première de ces voies fut adoptée par les professionnels de l'or et de l'argent, qui se sont appliqués à analyser les chefs-d'œuvre des vieux maîtres, et qui ont tenu compte des enseignements que pouvait fournir l'étude de leurs admirables ouvrages. La seconde fut préférée par certains sculpteurs épris des nouveautés un peu étranges. Ceux-ci plus audacieux se lancèrent dans la carrière sans aucun souci des antériorités, et avec une connaissance sommaire et, disons-le, insuffisante du tempérament du métal qu'ils prétendaient mettre en œuvre. De là résultèrent deux genres de productions assez dissimilables, et souvent même contradictoires dans une certaine mesure.

Les premiers, fidèles aux traditions, observateurs sagaces des faits acquis, sachant — avec tout le monde — que l'étain entre en fusion à une température peu élevée (228 degrés), avaient, en outre, remarqué que son grain d'une merveilleuse finesse épouse avec une précision extraordinaire les formes données au moule, quelque délicates et détaillées qu'elles puissent être. Ils savaient aussi que l'étain se répare mal, qu'il supporte difficilement le travail du ciseleur, et qu'il présente sous l'outil des cassures nettes et brillantes. De telle sorte que pour obtenir des pièces irréprochables, il faut éviter autant que possible les retouches, par conséquent les coutures, et pour cela faire usage de moules spéciaux, permettant d'effectuer du premier coup une fonte irréprochable.



PIÈCE EN ÉTAIN

M. Grémond, par exemple, qui découvrit, ou du moins qui proclama, le *bronze à la température* restera comme un des sculpteurs du XVI^e siècle, ayant dû couler ses ouvrages dans des moules gravés et ciselés avec un soin rare et une maîtrise consommée. M. B. L. a qui, certainement, remit le premier ce coûteux procédé au point de pouvoir supporter la comparaison avec les plus illustres. Personne n'a oublié l'accueil fait à son œuvre, qu'elle ignore et à son superbe bassin ; et son exposition nous a montré un artiste richement doué et d'une conscience exemplaire. Tous les genres qu'on qualifie à tort de secondaires, s'inspirent de ses créations, pour créer des œuvres très nouvelles et suffisamment originales. Une suite de gobelets composés avec un goût rare, des *tableaux* brodés, de petits plateaux losangés et fleuris : quelques *occupations du neo-style* se font jour, comme le *plat aux fleurs* que nous reproduisons ici ; d'autres plus compliquées, comme par exemple la *pedicule* que nous donnons également, et dont la structure d'un ancien reliquaire, est agrémentée de feuillages et de fins *reliefs* d'allégories relatives au Temps ; toutes ces pièces, exécutées avec soin, de que nous venons d'indiquer, font de M. Brateau, dans le *domaine* de l'art, un maître ouvrier et un artiste d'un rare mérite.

Si l'on coule dans le creux permet d'obtenir les belles œuvres que nous venons de passer en revue ; nous devons ajouter qu'il se moule également en plâtre, dans le sable, la terre et la pierre. Le plâtre et le sable ont l'avantage de permettre, dans le décor, des saillies plus fortes. Pour qu'on puisse détacher sans encombre l'étain fondu du moule dans lequel il a été coulé, il est indispensable, en effet, que le moule soit dépouillé ; c'est à dire qu'il ne présente aucune cavité dans laquelle le métal ayant pénétré dedans ne puisse être dégagé sans dommage. Les moules en plâtre ou en terre, généralement détruits après la première utilisation des saillies plus fortes, c'est un avantage assurément, mais il faut que l'épiderme du métal, reproduisant avec une parfaite exactitude le grain de la substance dont le moule est fait, n'offre aucune imperfection et dans les détails, ce précieux que lui communique la nature.

Il faut donc de la sorte des pièces de grand intérêt. Nous n'en

voulons pour preuve, que la délicieuse écuelle à oreilles et couvercle, sur laquelle un artiste bien connu des amateurs, M. Francis Peureux, — dont l'esprit inventif nous a gratifiés, en ces années dernières, d'une foule d'argenteries très originales, — a retracé l'historiette de Perrette et de son pot au lait. Ajoutons que cette jolie pièce, exécutée par un orfèvre habitué au



PLATE AUX CHRYSANTHEMES (CUIVRE)
(par M. BREVET).

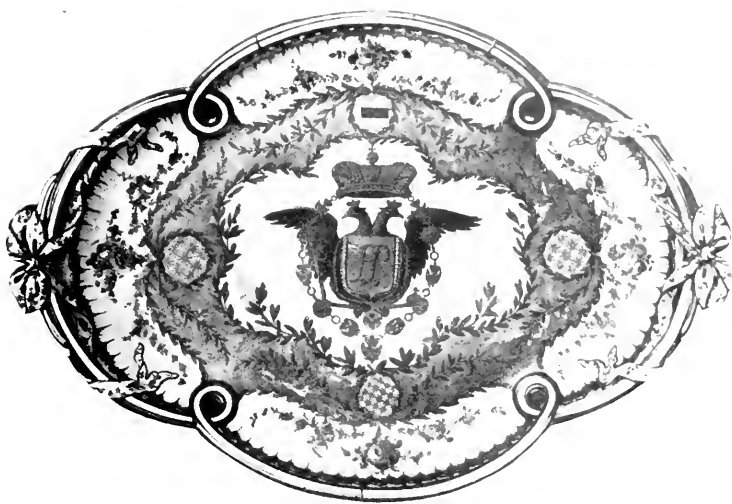
travail des métaux précieux, conserve la qualité essentielle des pièces d'orfèvrerie. Elle est légère et maniable. Il n'en est pas de même malheureusement d'un certain nombre d'autres ouvrages exécutés par nos bronziers, ou par ces sculpteurs dont nous parlions à l'instant, qui ont cru pouvoir profiter de la facilité avec laquelle l'étain se fond, pour réaliser eux-mêmes la traduction de leurs œuvres.

Parmi nos éditeurs de bronzes d'art, MM. Thiebaut, Susse, Siol Decauville, pour ne mentionner que les plus en vue, n'ont pas manqué de profiter de l'engouement passager d'un certain public pour ce métal si longtemps

[illegible]

On ne peut dire tantôt des cuivres et des bronzes exposés par M. Lerolle, à l'Exposition, qu'ils sont durs et durs, et par M. Wandebine, Soume toute l'étain, métal mou, et mou, dont les oxydations ne sont pas toxiques, ne devrait être employé qu'aux usages où cette qualité si précieuse à son utilité, et non pas à son prix, comme c'est le cas trop souvent — le cuivre ou le bronze, s'agit d'un bronze. M. Kayser fils de Krefeld paraît s'être pénétré de cette vérité, et se veut rendre franchement à l'étain son caractère industriel.

Les constatations qui résultent d'une rapide étude de l'étain à l'usage du 1900. Cette rentrée dans l'ameublement d'un métal dont le siècle célébrait si hautement les mérites, est encouragée par le bon marché. S'en va-t-elle trop vite ? On en peut douter, car, si l'on se réfère à la monnaie qui se trouve chez M. Kayser, ne s'appuie, en effet, sur aucune des qualités toutes d'utilité qui distinguent l'étain, et dont la valeur intrinsèque, sont sans rapport avec le prix auquel on les trouve. Les facons dont le caprice de quelques initiés a



LA TERRE

I

LES ARTS DU FEU

L'EXPOSITION CENTENNALE

LA CÉRAMIQUE. — L'histoire de l'industrie de la céramique française, pendant le cours du XIX^e siècle, peut se diviser en deux périodes bien distinctes : l'une, qui embrasse la première moitié du siècle, qui est une période pour ainsi dire de stagnation pendant laquelle, en laissant au second plan la question de décoration, on semble ne s'être guère préoccupé que de perfectionner la fabrication de la porcelaine dure et de la faïence fine, deux industries qui venaient à peine de naître ; et la seconde, qui commence à se manifester timidement de 1845 à 1850 pour prendre, vingt ans plus tard, un essor considérable, grâce aux découvertes récentes de la science qui, en fournissant aux praticiens et aux artistes des ressources et des procédés nouveaux, leur permettent des manifestations nouvelles.

À ces deux faits considérables et qui devaient changer le cours des choses, s'était jusqu'alors exercée l'influence d'un troisième, d'une part, la découverte de la faïence anglaise, qui avait permis d'établir en France la concurrence, et de lutter ainsi contre l'Allemagne, et



Fig. 1. — Faïence anglaise. — P. J. W. Goussier.

d'autre part, à la suite du désastreux « Traité de Commerce » conclu avec la Grande-Bretagne en 1783 et qui permettait, sur tout le territoire, la libre introduction des faïences anglaises, la nécessité de développer l'industrie de la faïence fine qui n'était alors qu'à l'état d'embryon. Ces deux faits avaient eu pour conséquence de ruiner entièrement la fabrication de la faïence stannifère qui, pendant un siècle et demi, avait régné en souveraine, et de faire abandonner presque complètement celle de la « porcelaine tendre », limitée à un très

nombre d'objets, mais qui n'en avait pas moins, surtout grâce à sa blancheur, la supériorité de l'art français.

Il restait à créer des industries nouvelles qu'il fallait implanter en France et à leur donner une impulsion vigoureuse.

Cette œuvre fut assez rapide. La manufacture de Sèvres, dans le département de Seine-et-Oise, qui monopolisait la fabrication de la porcelaine, avait bien découvert, en 1765, la mine de kaolin récemment découverte à Saint-Yrieix, dans le département de la Dordogne, et à en trouver et à en exploiter d'autres, et,

bientôt, malgré les privilèges dont jouissait l'établissement royal, des fabriques rivales s'élevèrent comme par enchantement, à Paris d'abord, puis sur quelques autres points du royaume. A l'imitation du roi qui avait « sa manufacture », les membres de sa famille, Marie-Antoinette elle-même, voulurent avoir la leur, et quelques années à peine après la mise en œuvre de la précieuse matière, on pouvait voir en pleine activité, outre la manufacture des « Porcelaines à la Reine », celles du comte de Provence, du comte d'Artois, du duc d'Angoulême, du duc d'Orléans, du duc de Penthièvre, etc. : toutes ces fabriques mettaient en vente, à des prix relativement accessibles à tous, des porcelaines solides, résistantes et décorées parfois aussi richement que celles de la manufacture de Sèvres à laquelle elles faisaient une concurrence d'autant plus redoutable que, grâce à leurs puissants protecteurs, les ordonnances,



PORCELAINE « GRAND VASE DE LA MANUFACTURE ROYALE DE SEVRES »
A DUCAL, vers 1780.

les « arrêts prohibitifs » et même les « jugements de saisie et de confiscation », restaient toujours pour elles à l'état de lettres mortes.

A l'exception cependant d'un grand vase fabriqué à Sèvres en 1781¹, la nouvelle porcelaine n'avait pas encore laissé entrevoir ce que l'on était en droit d'attendre d'elle dans l'avenir, et, pour le moment, sauf la matière, rien n'avait été changé au genre de production. A la manufacture royale, les modèles servaient indifféremment à la fabrication de la porcelaine tendre ou à celle de la porcelaine dure, et, quant aux fabriques secondaires, qui, presque

¹ Grand vase « de Medets » aujourd'hui au Louvre, sous le n° 1539. — J. B. de Saint-Genès, Thonire.

LA REVOLUTION ART

Paris, comme elles avaient été créées pour faire concurrence à l'étranger, suivaient servilement ses traces sans se préoccuper de l'originalité ou de l'original. C'est à la fin du XVIII^e siècle, sous la direction du savant Brougniart, nommé directeur de la manufacture en 1789, qu'une révolution s'opéra dans la fabrication des porcelaines. Abandonnant les « méfivreries de l'ancien régime » pour une fabrication plus rationnelle, et n'hésita pas à entreprendre des



LE COFFRE À THE DE LA MANUFACTURE DE SAINT-CLÉMENT

(Musée de la Manufacture de Saint-Clément, vers 1800)

en fait, une grande dimension dont jamais, avant lui, on n'aurait osé rêver. Grâce à lui, l'industrie se développa rapidement et prit une importance considérable. A part deux ou trois exceptions, toutes les manufactures furent établies à Paris où, depuis la Révolution, elles végétaient, n'ayant pu clore leurs fours, et c'est surtout à Saint-Clément, le département du Cher où la main-d'œuvre, les matières premières, le combustible, étaient à meilleur marché, que les nouvelles manufactures qui, bientôt, n'eurent plus guère de rivales, et qui firent une fabrication supérieure à tout ce qui s'était fait jusqu'alors, se firent connaître dans le monde entier la renommée de la por-

Pour la faïence fine, il y eut plus d'efforts à faire. Dans quelques manufactures, à Lunéville notamment, on employait depuis assez longtemps une terre blanche d'une finesse et d'une plasticité admirables, et il existait même à Paris, près du « Pont-aux-Choux », une « Manufacture royale de Terres d'Angleterre » qui a produit des faïences merveilleuses d'exécution, presque toutes surmoulées sur des modèles d'orfèvrerie et destinées à remplacer la vaisselle plate, mais ces produits n'étaient pas entrés dans le commerce courant, et les terres anglaises, les « cailloutages » inondèrent pendant longtemps le marché.

Heureusement pour l'industrie française, deux potiers du Staffordshire, les frères Leigh, persécutés, disaient-ils, pour leurs opinions religieuses et forcés de fuir leur pays, étaient venus, en 1780, se réfugier à Douai, et avaient réussi à y fonder une manufacture qui, après des alternatives de prospérité et de revers, fut forcée de fermer ses portes, non, cependant, sans avoir donné naissance, dans la ville de Douai même, à plusieurs autres fabriques de moindre importance qui, faute de capitaux, ne purent subsister pendant



FAÏENCE DE LUNÉVILLE (EXPOSITION 1876)

(Collection de la Manufacture de la Porcelaine de Lunéville)

¹ Cette terre, connue sous le nom de « Terre d'Angleterre », fut utilisée pour la production de statuettes, à ces groupes si vivants et d'un art si parfait, dont l'un des plus remarquables est celui qui sont sortis des mains de textile, peuvent être considérés comme des œuvres d'art.

20000 s. Or c'est dans ces fabriques de Douai, peu connues dans le monde, que naissent, bien qu'elles aient, la première surtout, celle des faïences, le produit des faïences d'une exécution assez remarquable, que se trouvent le plus grand nombre des chefs d'ateliers qui allèrent, quelques années plus tard, planter dans les manufactures de Sept-Fontaines, de Sarre-



Portrait de Madame de Sevigné, par
M. de La Tour, vers 1750.

Reims, de Longwy, de Chantilly, de Creil, de Montereau, de Choisy-le-Reuc, de la fabrication de la véritable faïence fine : celle-ci devait bientôt prendre un développement considérable et constitue, aujourd'hui encore, l'une des branches les plus importantes de la production française.

Pendant toute la première moitié du siècle, ces deux industries, celle de porcelaine dure et celle de la faïence fine, s'exercèrent sans donner lieu à un développement, à aucun progrès, si ce n'est ceux résultant des recherches faites en vue de perfectionner les procédés de fabrication. La manufacture de Sèvres fut sans rivale au monde sous ce rapport, aussi bien que sous celui de la perfection du décor, et les fabriques privées, suivant ses traces, se contentèrent de copier ses formes et à imiter aussi fidèlement que possible le style de la manufacture de Sèvres, avant mis à la mode.

Ce genre, dont on peut voir de nombreux exemples à l'exposition centennale de la céramique (cl. 72), était caractérisé surtout par une profusion de dorures, par des cartels de figures, de paysages ou de fleurs, et, plus tard, sous l'influence de la fausse et ridicule « Renaissance » inventée par Chenavard et autres, et pastichée de façon si déplorable par Jacob Petit qui occupa pendant plus de quinze ans une place des plus importantes parmi les fabricants et les décorateurs, par une exagération de reliefs et de sculptures du goût le plus atroce.

La peinture, figures, ornements ou fleurs, était toujours exécutée de la même façon, à l'aide de couleurs mélangées de *fondants* qui les faisaient adhérer plus ou moins à l'émail, mais sans faire corps avec lui comme cela avait lieu autrefois avec la porcelaine tendre ; sur le fond blanc elle paraissait mate, sèche, elle ne « glaçait » pas ; ce n'était pas « la même peau ». On était arrivé, par des tours de force de fabrication, à exécuter des plaques de plus d'un mètre sur lesquelles des artistes d'une habileté et d'une patience prodigieuses peignaient des copies assez compliquées de tableaux célèbres tels que l'*Entrée de Henri IV à Paris*, de Gérard, l'*Embarquement pour Cythère*, de Watteau, les grands groupes de fleurs et de fruits de Van Spaendonck et tant d'autres qui émerveillent encore



VASE EN CÉRAMIQUE, EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889.
DÉCORÉ PAR JACOB PETIT.

de Sèvres, mais ces copies, malgré leur valeur artistique, ne sont pas semblables à l'original, on ne sent pas que le « feu » ait été le même. Les copies sont faites avec le même soin et le même talent, mais on sent que sans la porcelaine, elles produiraient le même effet. A l'Exposition universelle de 1875, l'analyse de pièces à différents états de fabrication, et de pièces de Chine pas le P. Ly, on vit qu'il y avait



Fig. 10. — Médaille de l'Exposition universelle de 1875.

une autre chose à chercher et, sous la direction d'Ebelmen, qui venait d'être nommé à Brongniart auquel il devait succéder, on fit à Sèvres des essais qui furent couronnés de succès, et qui devaient, peu à peu, mener à la solution complète dans les procédés de décoration de la porcelaine, celui en date, celui qui, dès qu'il fut connu fut appliqué par tout le monde, bien qu'à l'étranger, et qui devait ouvrir la voie à de nouveaux perfectionnements, est celui des « pâtes d'application », trouvé en 1849 et qui fit sa première apparition à l'Exposition de Londres en 1854.

A peu près à la même époque et sous l'influence du retour aux choses du passé provoqué par « l'école romantique », une manifestation assez importante, au moins dans ses résultats, se produisit dans une autre branche de la céramique. D'une part, un artiste qui avait donné plusieurs preuves de talent, Ziégler, forcé par l'affaiblissement de sa vue d'abandonner sa profession de peintre, avait tenté de ressusciter dans le Beauvaisis l'industrie du grès qui,



FAIENCE DE CHATEAUBRIANT. — Tasse de M. de la Paillasse.
Dessinée par A. Ziégler.

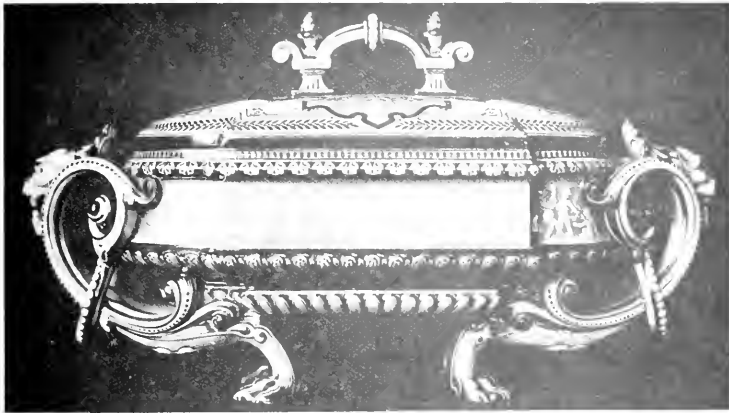
au XVI^e siècle, y avait été en pleine prospérité et avait produit des œuvres justement appréciées et dont parlent avec éloges les écrivains du temps; et, d'autre part, un modeste potier de Tours, Charles Avisseau, épris de la splendeur des émaux de Palissy dont le hasard lui avait fait connaître quelques œuvres, avait au prix de durs sacrifices et de pénibles recherches, tenté de retrouver les secrets et les procédés du vieux maître saintongeais. Le moyen avec laquelle leurs tentatives avaient été accueillies par les artistes fut le point de départ d'une sorte de renaissance qui eut de la peine à se développer, mais qui, cependant, grâce à la persévérance, à l'habileté et l'on

Le succès de l'exposition de tous ceux qui se donnent à la pratique de l'art céramique. On en peut dire tout autant d'œuvres admirables, mais qui n'ont pas eu le même succès. Elles ont dû attendre la seconde moitié du siècle pour être appréciées. L'exposition actuelle nous montre les merveilleux résultats.



Il faudrait un volume entier pour étudier comme ils le méritent les travaux de ces ouvriers de la première heure, les Pull, les Jean, les Devers, les Pinard, les Barbizet, les Parvillée, les Collinot et tant d'autres, jusqu'au maître Théodore Deck, en qui semble s'être incarné le génie de la céramique et pour lequel le feu n'avait pas de secrets, pour redire leur vie de recherches incessantes et souvent de misère. Leur œuvre heureusement a été féconde et leurs élèves et imitateurs, les Chaplet, les Dammouse, les Delaherche, les Dalpayrat, etc., dont nous étudierons prochainement les envois à l'Exposition, montrent que leur exemple a été dignement suivi. Grâce à eux aussi l'amour de la céramique a gagné des milliers d'ouvriers et des artistes tels que Théodore Rousseau, Harpignies, L. P. L. Arlet, Collin, Braquemond, Eugène Carrière, Cazin, M. N. Henry Gros, Carriès, pour ne citer que les plus connus, et qui ont su faire de la faïence, de la porcelaine, de la terre, ou de la céramique en général, une matière qui se prête aux travaux les plus fins et les plus élevés, et qui a permis de réaliser des combinaisons architecturales les plus plus largement traitées.

La faïence fine dont la composition avait été modifiée de façon à égaler sinon à surpasser la faïence anglaise, n'avait pas, elle non plus, pendant longtemps changé ses procédés de décoration qui consistaient à transporter sur la faïence des gravures ou des lithographies imprimées avec des encre céramiques qui se développaient et se fixaient à la cuisson : ce procédé, très simple et peu coûteux, avait permis de généraliser la vaisselle *historiée*, vaisselle des plus curieuses à étudier et sur laquelle on peut suivre pour



PORCELAINE DE SEVRES — URNE CÉRAMIQUE

modèle de l'union d'art — de l'union d'art — P. 10

ainsi dire pas à pas, comme sur la faïence anglaise de la seconde moitié du siècle dernier, tout ce qui intéresse l'histoire militaire, civile, politique et même littéraire de la France. Cette « illustration » de la faïence était généralement monochrome, imprimée en noir, en bistre ou en bleu ; quand on la voulait colorisée, on se bornait à passer au pinceau, sur l'impression déjà cuite, des teintes plates qui exigeaient une seconde cuisson, mais grâce aux progrès de la chromolithographie, et, surtout, à l'initiative et aux recherches de Bracquemond, aussi passionné pour la céramique que pour la gravure, les procédés se sont tellement perfectionnés que l'on a pu les étendre à des produits d'un ordre plus élevé et livrer au commerce des pièces décorées

deux, d'un art souvent délicat et d'une exécution généralement très soignée, mais d'un caractère très modeste.

Mais, si nous nous tournons dans le domaine de la porcelaine qu'une révolution s'est opérée, nous constatons, depuis les premières tentatives que nous avons

signalées en 1849, et dans ces vingt dernières années surtout, les recherches n'ont pas discontinué aussi bien dans les laboratoires de Sèvres que dans les ateliers de Limoges et de Vierzon, et nous verrons, en étudiant avec toute l'attention qu'ils méritent les produits qui figurent à l'esplanade des Invalides quel changement radical s'est produit, quelle transformation s'est faite. La merveilleuse matière qu'est la porcelaine domine maintenant dans toute sa splendeur, le royaume de la « peinture » est fini, celui de la véritable décoration céramique commence.



La verrerie. — Les progrès réalisés dans l'industrie du verre, et surtout du cristal, n'ont pas été moins considérables, et ils se sont produits plus tôt et plus rapidement.

Au commencement du siècle, il n'existait en France que deux cristalleries importantes, celle de Saint-Louis et celle de Sèvres où l'abbé Nollet avait le premier installé la fabrication du cristal d'après la méthode de la Bohême, qui fut ensuite transportée à Montcenis, près Autun.

Les arts du verre et du cristal ne étaient loin d'être florissants et ne pouvaient

guère lutter avec l'étranger, lorsque, en 1816, M. d'Arcoz, fabricant de cristal à Vionèhe (Belgique), ne pouvant plus, à la suite des traités de 1815, introduire librement ses produits en France, acquit à Baccarat, la petite verrerie de Sainte Anne où l'on n'avait fabriqué jusqu'alors que des verres à vitres et de la verrerie ordinaire. A dater de ce moment, et surtout à partir de 1822, sous la direction de MM. Godard, la fabrication du cristal y prit une extension considérable qui ne fit que grandir depuis.

On y appela à grands frais des ouvriers anglais qui perfectionnèrent les procédés de la « taille » : on fit des verres colorés dans la masse qui imitaient les malachites et les marbres précieux; on y fabriqua de grands vases d'un blanc opalin, que, à l'imitation de la porcelaine, on décorait richement de dessins et de peintures exécutées avec des couleurs très fusibles qui enisaient au feu de moule à une très basse température, etc. Tout en conservant la « gravure à la roue » pratiquée en France dès la fin du siècle dernier, on adopta en les perfectionnant les procédés de gravure à l'acide trouvés en 1810 par Gay-Lussac et Thénard.

Un grand progrès, dont nous parlerons plus longuement, mais que nous voulons indiquer dès à présent est celui des verres doubles, c'est-à-dire, et souvent même, à plusieurs couches colorées superposées, qui permet, à l'aide de la taille à la roue et en enlevant successivement, d'après un dessin tracé à l'avance, des parties colorées, d'obtenir des effets d'une transparence douce et harmonieuse, d'un charme inexprimable. Nos modernes verriers, les Galle, les Rey, les Rousseau, les Léveillé, et tant d'autres ont produit en ce genre des merveilles d'un art délicat et précieux.

Nous citerons enfin, comme une des dernières et des plus pures manifestations artistiques de notre époque, les pâtes de verre colorées dans la pâte, qui étaient connues des anciens verriers de Rome et d'Alexandrie et



LA RENAISSANCE DE L'ART

Il y a cent ans, un homme, sculpteur doublé d'un poète et d'un savant, a
 créé une œuvre précieuse. Sa belle fontaine du musée du Luxem-
 bourg est une œuvre d'art. Elle est son grand bas-relief, *l'histoire du Feu* qui
 nous apprend que toutes les choses sont de l'avis de tous, de véritables chefs-

FRONTON DE GARNIER.







LA SCULPTURE

II

L'EXPOSITION DÉCENNALE FRANÇAISE



DANS cette exposition, dont le classement n'est point le principal mérite, il n'y a guère de section moins ordonnée et plus confuse que celle réservée aux ouvrages de sculpture des dix dernières années. Déjà, en 1889, les sculpteurs n'avaient pas eu lieu de se féliciter du local que l'administration leur avait attribué. Leurs œuvres, à l'étroit dans une galerie médiocre, débordaient jusque sous les promenoirs et c'est en évoluant

parmi les tables des cafés du Champ-de-Mars, entre les violons des orchestres tziganes et les flûtes de Pan des lauteurs roumains que le visiteur s'étonnait de rencontrer les nudités de marbre des *Diane* et des *Vénus* alternant avec les redingotes de bronze des statues d'hommes d'État. Cette fois encore, la sculpture décennale a été sacrifiée. Pour créer au profit des peintres des salles supplémentaires, le vaste hall du grand palais a été rétréci, et lorsque l'on pénètre sous l'immense voûte de verre d'où tombe un jour brutal, la première impression qu'on éprouve est celle d'un aveuglant et redoutable chaos. Ce désordre, qui ne facilite point la tâche du visiteur, n'est pas pour faire valoir aux yeux des étrangers notre école de sculpture qui méritait d'être mieux traitée.

comme un grand maître, comme Just Becquet, qui expose, avec un grand succès, *des portraits*, une image peut être un peu bien M. Rude, *pour en avoir le tour de lettres*, M. Frémiet est un grand maître, qui connaît les liens d'étroite amitié qui unirent Rude et Barye, et qui, par là, on devinerait, à la sincérité de l'observation,



à l'amour du mouvement et de la vie, à la science anatomique que révèlent toutes ses œuvres, l'influence des conseils du maître bouguignon. A ces qualités, que l'on retrouve toujours, à des degrés divers, chez les disciples de Rude, M. Frémiet a joint, des ses débuts, une curiosité d'esprit, une fantaisie d'imagination, un goût du pittoresque qui lui font une place tout à fait à part dans la sculpture contemporaine. Non content d'exécuter le « morceau » avec une adresse et une sûreté peu communes, de prouver sa science impeccable dans ses jolies

œuvres, qui ne se contentent pas à l'imitation de Barye, il s'est plu à représenter les plus diverses images tous les âges du monde, depuis l'époque la plus lointaine jusqu'à la vie moderne, pour la vie mettait chaque jour aux prises l'homme et la bête, et jusqu'aux temps les plus voisins de nous, et il a pratiqué toutes les formes de son art, depuis la sculpture en plâtre, les statuettes de bronze ou de terre cuite, qu'elles fussent destinées à la décoration de l'intérieur, ou de l'extérieur, jusqu'à la sculpture en pierre combattant avec l'ours, qu'elles fussent destinées à la décoration de l'intérieur, ou de l'extérieur, comme *Minotaur, Canale, Jeanne d'Arc, Meissonier* ou



A. M.

JEANNE D'ARC

Lesseps, toutes ses œuvres attestent la même richesse d'imagination, le même sens de l'histoire, la même faculté de faire revivre, de « recréer » pour ainsi dire, sous son aspect le plus caractéristique, une époque ou un individu.

Par son maître Carpeaux, M. Dalou se rattache encore à l'école de Rude. C'est de ces deux ancêtres qu'il hérita ce don du mouvement, cette exubérance et cette fougue qui distinguent tous ses groupes et tous ses hauts-reliefs. Il faut joindre à cet atavisme l'influence de l'art de Versailles, qui révéla à M. Dalou sa vocation de décorateur. Aucun de ses ouvrages décoratifs ne figure cependant à cette exposition. M. Dalou a eu la coquetterie de ne choisir, dans son œuvre si variée, qu'un seul genre et de ne nous montrer qu'une face de son talent. Il n'a envoyé aux Champs Élysées que des portraits. Il manque à cette collection le célèbre *Varquerrie* ; mais les bustes de *Floquet*, de *Léonville*, de *Jean Gigoux* et de *M. Cresson*, celui surtout d'*Albert Wolff*, modèle d'une main si ferme, si âpre et si fine à la fois, suffisent à placer leur auteur au rang de nos plus grands portraitistes.

Elève de Dumont et de Ramey, M. Thomas est resté un classique, épris surtout de formes pures et de rythmes harmonieux. Sa noble et tranquille *Architecture*, dont l'original décore le musée Galliera, aurait pu donner de salutaires leçons aux trop nombreux artistes chargés d'ornez à la hâte les façades des nouveaux palais ; elle leur eût enseigné que, entre un monument et sa décoration, il y a des rapports nécessaires de proportions, de caractère, de style ; cela leur eût épargné peut-être quelques lourdes erreurs. Le groupe d'*Hippocrate et Hygie*¹ procède d'une pareille esthétique et, par les mêmes moyens, donne la même impression d'équilibre, de mesure et de sérénité. Sans sacrifier en rien la beauté de la ligne, l'artiste a mis plus de mouvement et plus de réalisme dans sa vigoureuse figure d'*Homme combattant en serpent* ; c'est un des plus magnifiques bronzes de cette exposition.

M. Paul Dubois fut, parmi nos sculpteurs, l'un des premiers qui cherchèrent à Florence l'inspiration qu'on demandait autrefois à Rome et à Athènes. Son *Tombeau de Lamprolède*, dont il faut aller découvrir le montage au milieu des salles d'aquarelles et de gravures, porte empreinte la double influence de Michel-Ange et des quattrocentistes. Dans cette œuvre immense, et d'ailleurs remarquable, mais encore hésitante, ce qui domine c'est la rom-

¹ Voir notre reproduction, t. V, p. 481.

ceux des médaillons de la chapelle des Médicis et l'ambition d'atteindre à la perfection l'élégance, la noblesse des formes et l'ampleur des mouvements. Une œuvre de ce genre ne peut être la moins célèbre, celle de la *Prière*, s'inspire d'une ligne sobre, grave. Elle est plus simple, plus fine; l'expression en est plus humaine, plus intime et, par suite, plus touchante; c'est la première apparition d'un type féminin, propre à M. Paul Dubois, qui lui servira plus tard, dans le *Portrait de Jeanne d'Arc*, à exprimer l'extase mystique et la foi ardente. Dans cette exquise figure, il est impossible de ne point évoquer le souvenir d'un maître du XV^e siècle italien; la parenté est évidente entre les œuvres d'art et de sa création, d'une élégance si sobre, si souple, si



—
SCULPTURE DE M. PAUL DUBOIS, LA PRIÈRE
Collection de la Ville de Paris

soignée, elle n'est pas moins sensible dans l'*Ève naissante*, dans le *Narcisse*, dans le *Saint Jean*, *Chant du florentin*. Mais le culte de l'artiste moderne pour les chefs-d'œuvre des Ghiberti, des Mino de Fiesole et des Donatello ne l'a jamais entraîné jusqu'au pastiche; ce qu'il a retenu surtout des leçons de ces maîtres, c'est le conseil que donnent tous leurs ouvrages d'interroger sans cesse et directement la nature; on peut juger par tous ses portraits, par l'élégance des bustes de *Baudry*, de *Boupat*, de *Léguaré*, de *Pasteur*, combien, dans la tentation si sûr de M. Paul Dubois, il entre de conscience, de franchise et de spontanéité.

Il faut aller à Florence que se tournèrent aux temps de leurs débuts, les deux frères Laquière et de M. Mercié. Le premier, qui devait, plus tard, consacrer son art exclusivement à exprimer la vie, la vie charnelle, souvent avec une violence point d'abord, au salon de 1867, avec son *Tarcisius martyr* (aujourd'hui au musée de la Ville de Paris), une œuvre qui, dans sa virile et mâle sculpture, que conserve le musée du Luxembourg, ne laissait point prévoir le



A. Fagge

LA ROCHETTE

sensuel auteur des *Baignes*, de la *Danseuse*, de *Le Voyage à Cythère* et de la *Lutte de Bacchantes*. Deux ans après, il exposait son *L'abbé de la Roche*, où toutes ses qualités propres se présentaient déjà, mais qui semblait encore un souvenir de l'antique entrevu à travers une version italienne. On ne retrouve, au grand palais, qu'une faible partie de l'œuvre si abondant de Falguière : quelques-uns de ses meilleurs ouvrages manquent même à cette exposition, notamment le *Saint Vincent de Paul*, l'une des gloires du Panthéon et le chef d'œuvre, peut-être, de l'artiste. Sa statue la plus populaire, la *Dieu*, n'y est représentée que par un plâtre, et ce moulage, s'il traduit fidèlement la beauté du mouvement et la trouvaille du geste, laisse trop voir la vulgarité de la forme, que ne vivifient plus, comme dans le marbre original, le modelé savoureux, frémissant, et le « rendu » incomparable de la chair. Mais deux des ouvrages exposés aux Champs-Élysées suffiraient à eux seuls, s'il en était besoin, à défendre la mémoire de Falguière : le *La Rochejacquelein*, si élégant, si nerveux, si français, et la statue monumentale de *M^{re} Lavergerie* qu'auraient signée, tant elle est large de style, étoffée, entraînant, les plus grands sculpteurs de notre xvi^e siècle.

Le *Gloria Artis*, le *David*, le *Quand même* sont trop connus, trop définitivement consacrés par l'admiration universelle pour que nous nous attardions à l'étude de ces œuvres qui « représentent, à la « centennale », M. Antonin Mercié. On eût souhaité de revoir ici, à côté de ces chefs d'œuvre, quelques-uns de ces beaux monuments funéraires dont le *Tombau de M^r Charles Ferry* et celui de *M^r Carralho*¹ sont les modèles les plus parfaits. Mais l'artiste semble avoir pris plaisir à ne montrer, à la « décadence », que ceux de ses ouvrages qui attestent l'évolution accomplie par son talent en ces dernières années. Depuis quelque temps, en effet, si l'on excepte la *Jeune d'Éve*, de sentiment et de type tout gothiques, exécutée pour l'église de Dourenny, M. Mercié a paru renoncer à la sculpture « noble » pour s'essayer à des ouvrages de « genre ». Sa jolie statue de *L'Opéra comique*, la cire intitulée *Au sérail*, l'amusante figure du poète condonnieux *Les opéain* sont les plus récents exemples de cette nouvelle manière ; s'il est permis de préférer à ces œuvres pédestres et familières l'envolée héroïque des grandes

¹ Le *Tombau de M^r Carralho* a été gravé pour la « décadence » par M. Louis Sulpis A. et L. p. 17.

² Voir notre reproduction t. IV, p. 18.

Voir notre reproduction t. V, p. 181.

mémoires. Personne n'a oublié les masques si expressifs de M. Emile Pourcelle ; les marbres, d'une étonnante virtuosité, qu'a signés M. Escoula ; les bas-reliefs et surtout la *Pleureuse*, où M^{me} Marie Cazin a su faire passer un peu du charme poétique qu'on admire dans les peintures de l'auteur de *Judith* ; les fines nudités de M. Antonin Carlès ; les statuettes, si amoureusement modelées, de M^{lle} Camille Claudel ; les œuvres de MM. Agathon Léonard, Hector Lemaire, Michel, Turcan, Longepied, Tony Noël ; celles enfin de M. Marqueste, qui, après avoir sculpté pour le jardin des Tuileries ce *Centaure enlevant une nymphe*, comparable pour le sujet et la facture aux « morceaux de réception » des académiciens d'autrefois, expose cette année, avec son *Eve* et sa *Cigale*, la charmante *Maternité* dont nous donnons la gravure. Pendant



L'ÉPIQUEUR. — FRÉDÉRIC VERROSSÉ.
(Plâtre et marbre.)

que des artistes comme MM. de Saint-Marceaux et Lenoir continuent de rechercher l'élégance délicate, et parfois un peu grêle, des modèles florentins, un certain nombre de nos contemporains semblent vouloir revenir à des traditions plus strictement nationales. Les uns, tels MM. Peynot et Hjalbert, essaient de faire passer dans leurs compositions décoratives quelque chose de la sève abondante et forte des sculpteurs de Vaux et de Versailles.

Il faut retrouver l'aisance, la souplesse, la grâce du XVIII^e siècle. Parmi ceux-ci, il faut citer M. Puech, dont nous avons vu, cet



hiver, au cercle de la rue Boissy d'Anglas, un buste de terre cuite digne de rivaliser avec un portrait de Pajou; MM. Contan, Verlet, parfois M. Boucher lui-même, dont les *Coueurs*, la *Terre* et *l'Ere* avaient paru surtout annoncer la vigueur, ont également subi la séduction des maîtres du siècle précédent.

C'est à la tradition de notre moyen âge que se rattache M. Bartholomé; aussi ce peintre, venu tard à la sculpture, s'est-il fait, presque du premier coup, une place très particulière et très haute dans l'art de notre temps. La maquette de son *Moment aux morts* est revenue au grand palais¹; elle y souleva l'admiration émue dont nul ne peut se défendre, en apercevant parmi les cyprès du Père-Lachaise

et lui-même, monument de douleur et de consolation, qui parle

¹ Le *Moment aux morts* de M. Bartholomé, voir ses productions t. VI, p. 263 à 274.



LES PREMIERS PAS

à l'âme la plus simple avec la même clarté et la même élégance que les symboles sculptés aux porches des cathédrales par nos vieux maîtres.

C'est encore un retour vers l'art du moyen âge français que le mouvement qui entraîne plusieurs de nos jeunes artistes à traduire en sculpture les différents aspects de la vie populaire. Venue depuis la Renaissance à la représentation des sujets héroïques ou nobles, la sculpture, pendant près de trois siècles, a dédaigneusement ignoré l'ouvrier des villes et l'ouvrier des champs. L'un après l'autre, le laboureur, le mineur, l'artisan, entrés déjà dans la littérature, ont repris place dans l'art. L'avènement du naturalisme date à peu près de la même époque dans la peinture et dans le roman. Il se heurtait, en sculpture, à des préjugés plus tenaces dont il n'a triomphé qu depuis peu d'années. Il fallait sans doute que les tableaux et les dessins de Millet, reconnus enfin pour des chefs-d'œuvre, puis que les bronzes du grand sculpteur belge Constantin Meunier fussent venus révéler que la vie de l'ouvrier pouvait fournir à l'art des thèmes pleins de grandeur et de noblesse. C'est, en effet, sous cette double influence que se sont développés tous les sculpteurs, qui, comme MM. Gaudet et Baffier, s'attachent à représenter le peuple moderne et à glorifier toutes les formes du travail.

Nous ne pouvons que signaler en quelques mots le développement considérable qu'a pris, dans l'art contemporain, la sculpture d'animalier. Les Barye, les Frémiet n'avaient d'abord trouvé que peu d'imitateurs. Les animaliers sont aujourd'hui nombreux; plusieurs d'entre eux font preuve d'un grand talent. Sans parler de M. Dalou, à qui l'on doit les lions superbes du *Triomphe de la République*¹ et ceux qui ornent, du côté des Invalides, l'entrée du pont Alexandre III, M. Peter et surtout M. Gaudet ont signé, en ce genre, des morceaux excellents où l'influence de M. Frémiet paraît plus sensible que celle de Barye.

Il nous faudrait maintenant, pour compléter ces notes, sortir de l'Exposition et pénétrer dans le musée que M. Rodin a fait expressément éléver pour y réunir l'ensemble de son œuvre, accompli ou projeté. Nous y éprouverions, comme la plupart des visiteurs, un sentiment complexe, tant d'admiration sincère et de profonde déception. Il est impossible de mettre pas d'un par l'impression de force et de beauté que donnent les bustes de *Pierre de*

¹ Voir nos reproductions t. VII, p. 37 et 38.

100 L'œuvre de Victor Hugo et celui que le catalogue



On ne peut rester insensible à la vie si intense qui se dégage de tous ces groupes frémissants et passionnés, de toutes ces ébauches lievreuses qui créent, sans relâche, une imagination infatigable et une main d'une prodigieuse habileté. Mais on ne saurait se consoler de voir tant de projets intéressants demeurer inachevés. Inachevée, la *Porte de l'Enfer*, qu'on annonçait déjà pour l'exposition de 1889 et à laquelle manquent, aujourd'hui encore, la plupart des principaux groupes. Inachevée, le *Monument de Victor Hugo*, et même plus incomplet qu'au salon de 1897 où il fut exposé pour la première fois. Inachevé le *Balzac*, que M. Rodin lui-même, à ce qu'on nous avait dit, ne considérait point comme définitif, et qui nous revient sans la moindre retouche, plus incompréhensible que naguère dans cet étroit musée où le recul n'est point permis. Et ce qui augmente nos regrets, c'est de sentir combien, en dépit de quelques souvenirs de Michel-Ange, l'art de M. Rodin est essentiellement français, combien il se rattache à celui de Carpeaux et de tous nos grands sculpteurs qui ont aimé par-dessus tout le mouvement et la vie. Qu'on regarde pour s'en convaincre *L'Appel aux armes*, la *Bellone*, et surtout la magnifique esquisse de bronze où l'artiste a fixé la première idée de son *Monument à*

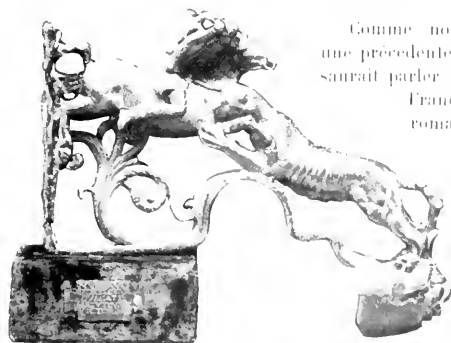
Mais sans franchir les portes de l'Exposition, sans quitter le terrain où l'on peut admirer à la centennale *L'Âge d'airain*, la tête du *Saint Louis*, le buste de *Joubert* et, devant ces chefs-d'œuvre, mesurer l'artiste que de trop zélés admirateurs empêcheront peut-être d'être le plus célèbre.

MAURICE DELAISON



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

BRONZES ET BIJOUTERIE



TORON DE CHAIR, ÉPOQUE GALLO-ROMAINE.
Musée de Toulouse.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans une précédente étude sur la céramique, on ne saurait parler de l'art de travailler le métal en France, sans commencer par les objets romains et gallo-romains, que des

fouilles faites un peu dans toutes les régions ont ramenes en si grand nombre à la lumière. Cette série n'est pas la moins intéressante de celles qu'on a pu grouper dans la salle du métal; et qu'ils aient été importés d'outre-monts, ou qu'ils aient été fabriqués en Gaule même, il est certain que ces petits objets ont été un

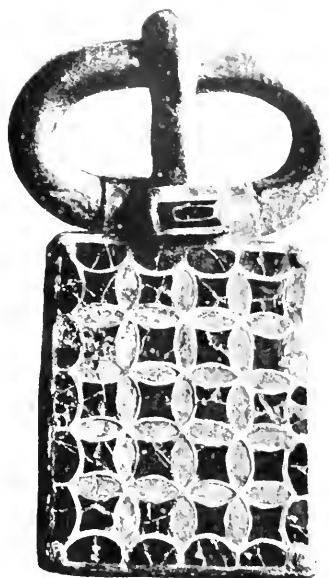
des facteurs importants de l'influence antique sur notre art mécheval.

¹ Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 mai, 10 juin et 10 octobre 1900. L. VII, p. 269, 314, 327, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

époque, dite du second âge du fer, où les épées de fer furent beaucoup plus courtes que celles de bronze. Au temps de César, gauloises et romaines se ressemblaient tellement qu'on ne peut les distinguer.

Tous ces types différents sont représentés par les collections si complètes qu'a bien voulu prêter M. Morel, de Reims, les épées celtibériennes de la Marne, celles de Salou et Marsan, les épées de bronze des fouilles de Sommebionne, puis les épées de fer de Jonquières-en-Vauchuse et de Clermont-en-Argonne.

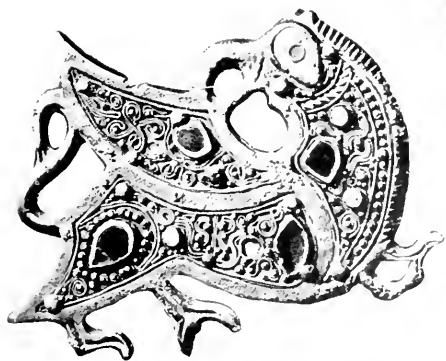
Mais le début du v^e siècle en Gaule vit la formidable invasion des peuples germaniques, dont la poussée vers l'ouest fit craquer le vieil empire romain. La Gaule fut partagée entre les envahisseurs, Francs, Wisigoths et Burgondes. Sans être parvenus à une civilisation très raffinée, ce n'étaient plus des sauvages. Leurs goûts guerriers les avaient inclinés à pratiquer l'art de décorer



POIGNÉE MEROINGIENNE.

(Collection M. Morel, — Cl. Lippmann.)

leurs armes. Ils armaient aussi les boucliers, et savaient s'en parer. Les œuvres de l'industrie barbare présentent alors d'un bout à l'autre de l'Europe, un caractère de grande unité, et une pratique courante de l'orfèvrerie cloisonnée, décorée de plaques de verre, d'émail, et de cabochons, de grenats et de pierres précieuses.



GRIPPE, ÉPÉE MEROINGIENNE (Collection M. Morel).

On a beaucoup discuté sur l'origine de cette décoration, pour savoir si elle était originale, inventée spontanément par les Barbares, ou bien transmise de

elles sont en or, filigrané avec cabochons gravés et turquoise. Deux *broches* du musée de Péronne et de Gosses (Meuse) offrent une décoration semblable.

DINANDERIE

La dinanderie est une des séries qui attirent le plus l'attention. Il en est peu qui, au moyen âge, présentent plus de caractère et auxquelles les amateurs soient voué depuis quelques années un goût plus vif.

On désigne sous ce nom toute une classe d'objets de fonte, de bronze ou de cuivre qui, vraisemblablement, furent fabriqués à l'origine dans la vallée de la Meuse; on y trouvait de grands gisements de zinc, qu'on préférait alors à l'étain dans les alliages du cuivre. Ce qui est certain, c'est que la réputation des fondeurs liégeois s'était répandue en Europe durant le *xii^e* siècle, et que l'industrie eut en cette région un développement analogue à celui que nous avons pu constater à Limoges pendant les *xii^e* et *xiii^e* siècles pour la fabrication des émaux champ-leves.

C'est à Dinant que ce travail du cuivre fut le plus actif. Nous avons une date précise d'exécution et un nom d'artiste pour un monument de cette époque, Jean d'Outre-Meuse nous a appris que le maître batteur de cuivre Lambert Patras exécuta en 1113 des fonts baptismaux pour l'église Saint-Barthélemy de Liège, où ils existent encore.

Les *Aiguières* et *Coquemars* nous sont parvenus en assez grand nombre, la plupart évidemment sans aucun doute de la région meusienne. Les plus anciens ne peuvent guère être antérieurs au *xii^e* siècle. Ils affectent des formes humaines ou animales très stylisées, où se sent l'influence des textes littéraires, si impérieuse à l'époque carolingienne. Deux aiguières, l'une en forme d'oiseau de la collection Chabrière-Arlès, l'autre en forme d'oiseau à figure humaine sculptée dans une flûte



LES FONTS. XII^e S. (1113).

Collection de M. Chabrière-Arlès.

LA FLEUR ont encore le caractère roman. On pourrait les rapprocher utilement de pièces bien plus anciennes, du musée de Pesth et du trésor d'Aix-la-Chapelle. De ces argenteries en bustes on pourrait rapprocher aussi la tête si curieuse qu'a bien voulu prêter M. Oppenheim de Cologne, et qui peut être du XII^e siècle.

Romans, et du XI^e siècle sont sans doute encore les chandeliers botmes de houts chevauchés par des cavaliers portant le bobéchon sur la nuque, et ouvrant d'une main la gueule du monstre. Ce type est remarquablement représenté par les pièces des collections Oppen-



— Mme. M. (au l. R.). — Sait-on ? Goldschmidt, l'un des plus grands écrivains disparus, deux petites filles. — Les sœurs de son M. Chodron-Arles, et les sœurs de l'épouse, ces soz singulieres portant des robes d'indes.

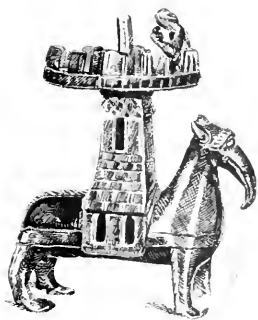
Les deux autres, bien qu'ils aient encore le
 caractère des méthodes sont des cavaliers dont
 l'armement est des armures de Stockholm et
 qui ne représentent que des spécimens remar-
 quables. Le premier, droit en selle, tenant un
 sabre et le poing levé, les cheveux nattes sous un
 casque d'acier, est bien du xvi^e siècle par
 son équipement. Le second, armement collé
 au corps, est du xviii^e siècle. Le cavalier cuirassé et
 armé de piques est un Oppeheim, celui-ci
 est du xviii^e siècle, tout au moins du milieu et au long
 duquel l'art de la guerre de Suède, de Bismarck, de
 Moltke, de von Schlieffen et de von Seeckt, sont
 les plus remarquables.

On ne peut pas dire que les livres de la collection Martin Le Roy et Fitz-
James O'Brien soient en danger, de la collection Chabrière-Arlès, où



CHANDLER DE XIV^e SIÈCLE
Collection de M. Chabrier Arles.

Aristote est représenté chevauché par une femme, sur un éléphant. Il est grand comme de tout le moyen âge, mais on n'en dit rien du *Figural Aristote*.



CHYPRE. — 10150. —
Collection de M. Chagoyan.

Le XIV^e siècle vit apparaître, en France, une variété considérable d'objets en bronze, en cuivre, en or, évidemment d'inspiration flamande. C'étaient des merveilles, les musées de province en ont fourni une infinité. Les vases à eau bonte, des argenteries des sixes, des vases à eau, M. Edmond Guerin en a prêtés toute la collection des plus intéressantes et des plus variées. Il faut admirer le galbe robuste et élégant de tous ces objets, et combien l'artisan comprenait l'adaptation des objets à l'usage auquel ils étaient destinés. L'argenterie de M. Martin Le Roy est un modèle parfait.

Flamands encore sont de beaux plats en cuivre, point, à ornements estampés, avec personnages, animaux ou godrons.

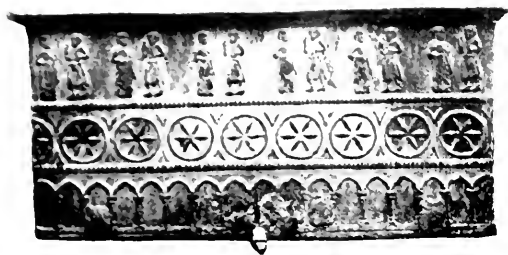
À défaut des grandes pièces de bronze, fonts baptismaux ou chandeliers, qui au début du XI^e marquent l'art du bronze parvenu déjà à un point remarquable de perfection dans les provinces allemandes, à défaut des bronzes d'Hildesheim ou de Brunswick ou du grand chandelier du Dôme de Milan, la France peut se enorgueillir du moins d'une pièce extraordinaire, prêtée par le musée de Reims. Ce sont les deux fragments du cierge pascal monumental de l'église Saint-Rémy. Le pied formé d'un dragon portant sur son dos un homme qui saisit ses deux ailes ouvertes, le panneau d'entre deux ou d'une tige centrale, s'échappent de surprenants rinceaux, un dragon à la base, un homme au sommet, tandis que des spirales, enroulées autour d'un centaure, sont de fragments extraordinaires où se trouve exprimé tout l'art du XI^e siècle. Dans de petites dimensions, les deux pieds de croix des collections Sigismond-Bardac et Goldschmidt sont aussi d'admirables reflets d'art roman au XII^e siècle.



LE PIED DE LA Vierge.
Collection de M. Chagoyan.

FERRONNERIE

Le fer, comme le bois, est un matériau qui présente des difficultés mêmes de la matière et les mêmes défauts, mais qui, par sa souplesse, se prête à une décoration libre.



Boîte en fer, fin du xiv^e siècle.

Il n'en est pas où il ait fallu plus de soin et de tenacité à l'ouvrier.

On peut étudier tout le développement de cet art dans les serrures à vertevelle, qui sont les plus anciennes, et dont les formes n'ont pas changé du xiv^e au xv^e siècle. Les motifs empruntent au style gothique le

castor, les ardoines et des meules. Le travail est parfois si compliqué et si fin de finesse qu'il ne semble pas que de tels objets aient pu être mis en place.

Jusqu'au xiv^e siècle les clefs furent très simples : toujours un anneau plat sans décoration, on voit apparaître, depuis le xiv^e siècle, de très belles clefs. Mais c'est au xv^e siècle que le travail s'y compliqua d'une ornementation extraordinaire. La poignée se compose d'un pied de deux supports adossés ou accolés qui abritent toute la ferronnerie. Le canon est court et fin. Mais toujours la clef reste un objet de ferronnerie, traitée par les mêmes outils qui tournaient la forge.

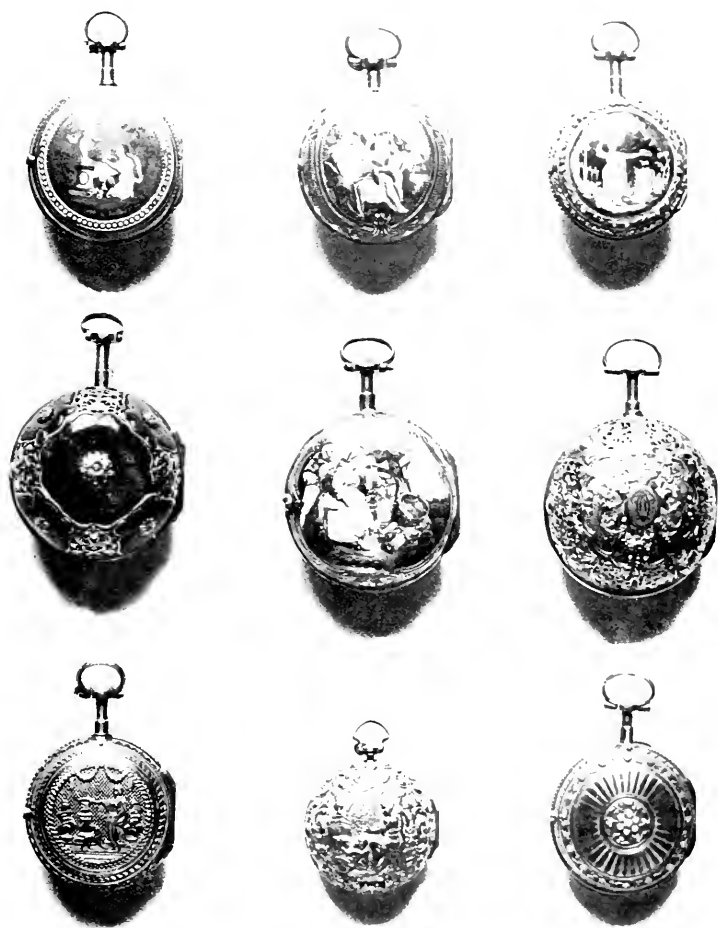
À la fin du xiv^e et surtout le xv^e siècle, la clef devient un objet de luxe et de prestige. Le fer est traité comme le bois et par le lapidaire. C'est l'œuvre d'un graveur et de ciseleur, et non plus d'un ferronnier.

Le rôle principal de cet art peut être



Sac à vin en fer, xv^e siècle.
Collection de M. Edmond Goussier.

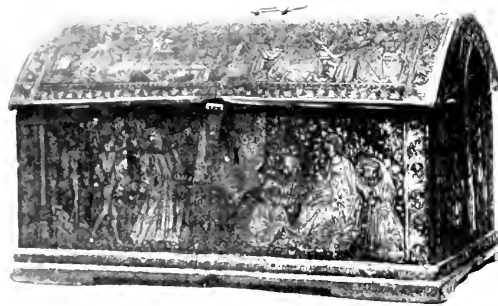
On trouve dans les vitrines où l'on raconte les objets des collections Doistan, M. Doistan, de la collection de clefs de M. Doistan présente tous les types de clefs, depuis les plus anciennes choisies avec un goût parfait et sûr.



MONIES. — No. 1. — 18. — 19. — 20. — 21. — 22. — 23. — 24. — 25.

HORLOGERIE.

Sous Louis XII, la horlogerie est pour la Renaissance presque entièrement allemande. Les horloges d'Allemagne, pour les *maîtres*, qui sont en majorité d'origine allemande, les horloges françaises, sont aussi compliquées et plus originales, souvent plus riches. Elles ont souvent la croix de Malte, les coquilles de saint Jacques, l'écrou de saint Jean, le caducée de mort. La forme ronde est rare; l'ovale et l'octogone sont plus communs. Les dispositions plus avantageuses. D'ailleurs l'ornementation s'applique pas de l'enveloppe ou boîtier, elle envahit le mécanisme, elle est sur le caducée, sur le caducée.



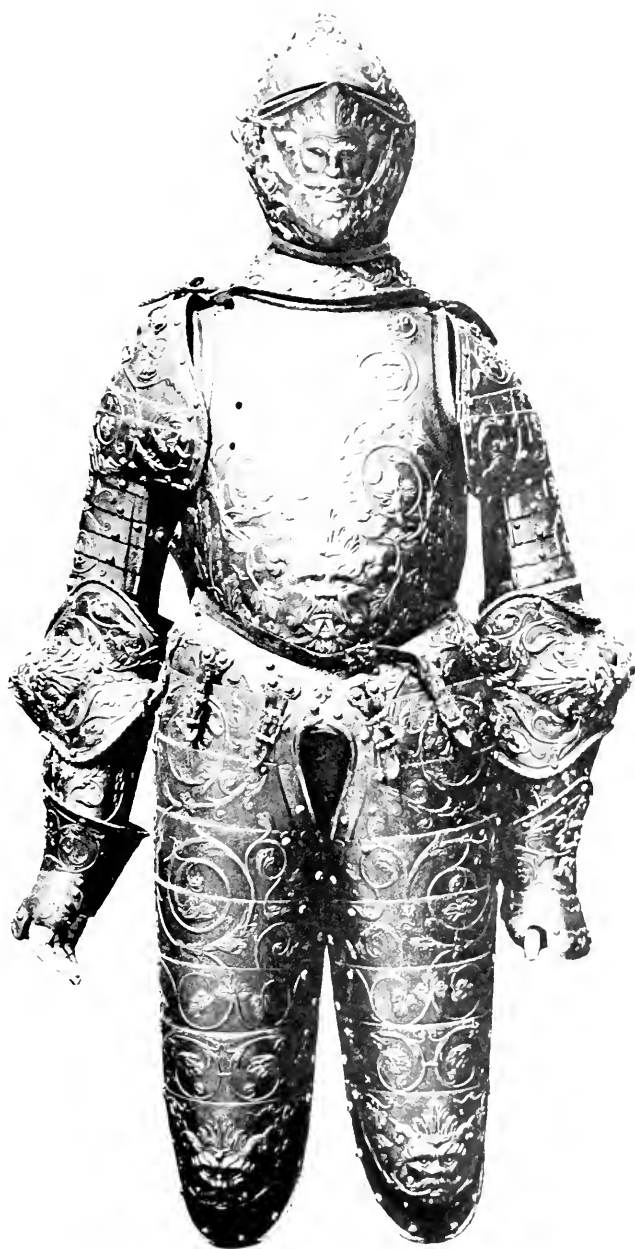
Boîtier d'horloge, en argent, du XVI^e siècle.
Musée de la Ville de Paris.

Les horloges d'Allemagne sont surtout employées comme matières subjectives, l'embellissement est en argent. C'est Henri II. Et même alors il est discret, se réduit à de simples ornements sur le caducée. Tous les dessinateurs de l'époque ont travaillé à des modèles pour les horloges, Étienne Delaune, Théodore de Fry, Pierre de la Haye, le plus grand du XVI^e siècle, Abraham Dieck, Philippe Millot, Jacquart, Ligonier.

Les horloges d'Allemagne, l'effet et la richesse d'aspect s'imposent, et l'art d'Allemagne est au second rang. Vauquier, Gribelin, Bourdon, Briceau, Daniel Ponce, Decey travaillent en ce sens. Le cuivre et l'argent font place à l'or, le cuivre est en gravure. Plus de simples rinceaux, ni de fines arabesques, plus de motifs en relief. Les personnages, qui pendant la Renaissance apparaissent en médaillon, se groupent maintenant en compositions compliquées. Les figures sont plus nombreuses tirées de la Bible et de l'Évangile.

Les horloges d'Allemagne, au XVI^e siècle, le boîtier se revêt d'une couche d'émail, et le mécanisme est en argent. Toutes ces compositions d'émail peint relèvent de l'art de la peinture.

Boîtier d'horloge, en argent, du XVI^e siècle.



ARMURE DE HENRI II collection de M. Sigismond Esch

Les collections particulières ont été classées par époque, c'est-à-dire par siècles des monnaies. Le XVI^e siècle (1500-1600), le XVII^e (1600-1700), le XVIII^e (1700-1800), la collection de M. Artus, les époques de Louis XV (1715-1774) et de Louis XVI (1774-1792) de M. Bernard Frank, les deux siècles postérieurs (1800-1870) de M. Prou.

ARMES

L'exposition retrospective ne pouvait prétendre à une collection complète des armes. Le champ était trop vaste, et on n'aurait pu en rassembler trop vastes que l'on pouvait que réunir quelques pièces caractéristiques.

Si l'en excepte le casque de Vezeronce, c'est-à-dire l'habituel *gambeson* garni d'épaves du XI^e siècle, la série d'épées du musée de Saint-Omer nous présente pour le X^e siècle une variété remarquable de ces armes. Elles ont toutes été trouvées dans des gisements, et sont rongées de rouille. Elles sont longues, à deux tranchants pour trapper de taille, et excellentement trempées. La garde est une simple crocette droite ou inclinée. La fusée, forte à sa partie inférieure, s'étale un peu vers le poignreau en forme de demi-disque ou de bouton. C'est l'épée chevaleresque.

Dès le XV^e siècle le luxe des armes devient effréné; deux continents de chasse, avec leurs gaines de cuir aux armes de la maison de Bourgogne sont des objets parlants; le chapeau de fer du musée d'Abbeville est d'une belle rudesse.

Mais c'est avec le XVI^e siècle que l'armure et l'épée atteignent leur summum de perfection, le quillon droit disparaît, il se recourbe et s'enorgie. Nous citons deux épées, des musées de Dijon et du Mans, les dignes des collections Heval et Ch. André, les armures du musée de Cahors à damasquines d'or sur un fond verni noir, le casque du musée de Chartres, si simple, encore muni d'une grille, avec son armet décoré en repoussé d'un oiseau de proie plein de caractère. Ce n'est de la collection Heval est orné de scènes de combats; l'acier bruni est revêtu de fines cisèlures d'or. C'est aussi le principe décoratif de la superbe armure d'Henri II de la collection Sigismond Bardac, dont les larges rinceaux se développent en volutes acensés. Il faut mettre tout à fait hors de pair une splendide armure qui du château de Lude est entrée au musée de Bragagnan. Elle présente des bandes noires et or alternées, gravées très déliatement. Elle a dû appartenir à François II, ainsi qu'en témoignent les monogrammes F. M. II, entourés de quatre S. C. H. R. François II et de Marie Stuart.

CHÈVRES

La série des cuirs étant très réduite, nous ne pourrions en dire que quelques lignes. Qu'il suffise de rappeler que les pratiques seules de la tannerie ont permis quatre procédés. Le premier, le plus ancien, consistait à tanner le cuir par une sorte de gravure à plat, qui se compliquait parfois d'un espacement en relief. C'est une cisèlure particulière. L'estampage ensuite s'applique à des reliefs plus ou moins ratifés plus ou moins et plus arrêtes. La reliure déterminait le style.

Les tapisseries, enroulées et dévidées aux petits fers, ont été, il est vrai, en France, depuis le XVIII^e siècle, l'objet d'une grande sollicitude de la part des nombreux amateurs, et de quelques-uns de nos plus remarquables princes, par MM. Thévart et de La Roche-Aymon, de la maison de Bourbon, et de M. de Clermont-Tonnerre, converti de sujets d'art par son mariage avec la princesse de Monaco. Mais il n'est pas d'un chef-d'œuvre de cet art au

TAPISSERIES



quel que soit son mérite. C'est aussi qu'on a pu admirer la fine étoffe de nos tapisseries, et que les deux expositions du petit palais et du grand palais, en montrant l'une par l'autre, ont révélé une fois de plus une œuvre d'art, et des œuvres plus surprenantes que le monde ait connues.

Après d'origine française, il était important, et de l'intérêt de l'art, et en accord avec l'intérêt artistique, de faire venir le plus grand nombre de ces belles étoffes orientales du haut moyen âge, que l'Église avait employées en couvertures, en enveloppes de reliques, en chasubles, en ornements, et en général d'une composition décorative tout à fait nouvelle, et qui, quoiqu'elles fussent toutes venues d'Orient, qu'elles fussent de fabrication byzantine, de dispositions rigoureusement symétriques, de représentations stylisées de bêtes fantastiques, des capricornes, des arabesques, des fleurs d'oiseaux, des griffons. Le trésor de Sens en possédait quelques-unes des plus belles ont pu être exposées, et les tapisseries de Saint-Rambert, de Saint-Rambert, ne leur cèdent nullement.

Il est intéressant, sur les origines de l'art de la tapisserie, et sur les conditions de fabrication en France des tentures de haute lisse, de consulter les monuments de ce genre datant du XIII^e siècle nous

font complètement défaut, et que seuls les textes nous ont laissé le souvenir des pièces de cette époque.

On a beaucoup discuté sur la question de priorité des ateliers flamands sur les français et de ceux de Paris sur ceux d'Arras. Il est certain que les documents écrits signalent Arras comme un foyer de fabrication des plus actifs au *xiv*^e siècle. Il put y avoir un déplacement d'influence à la fin du siècle, avec l'essor que le roi de France Charles V imprima à tous les arts. Celui de la tapisserie ne fut pas un des moins favorisés, à en juger par les détails de l'inventaire du mobilier du roy, que Labarte a publié.

Charles VI continua les traditions de son père, et commanda aux artistes



SUITE DE SAINT GERVAIS ET SAINT PROTAIS, TAPISSERIE DE COMMENCEMENT DU *xiv*^e SIÈCLE
(cathédrale du Mans).

qu'il employait des travaux considérables. L'un d'eux, Nicolas Bataille, citoyen de Paris, commença à faire parler de lui vers 1363, et vécut jusqu'en 1406. M. Guilfroy lui a consacré toute une monographie du plus haut intérêt. Il fournit au roi Charles VI plus de deux cent cinquante tapisseries. Un des oncles du roi, Louis I^{er}, duc d'Anjou, lui commanda en 1376 une suite devenue célèbre, qui fut continuée par les soins d'Yolande d'Aragon et de René d'Anjou. C'est la tapisserie de l'*Apocalypse* destinée à la cathédrale d'Angers. Cette suite nous a fort heureusement été conservée presque entière. L'artiste qui fut chargé de l'exécution des cartons n'était autre que Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre de Charles V, auquel on doit l'enluminure merveilleuse de nombreux manuscrits. Il s'inspira d'ailleurs dans ces compositions d'un manuscrit que possédait le roi Charles V, et dont celui-ci avait bien voulu se dessaisir au profit de son frère Louis d'Anjou.

Chaque pièce était composée d'un grand personnage assis dans une niche

1200-1250. — 91100 — qui porte « Apocalypse » et de deux séries de sept tapisseries (91100-91110) — l'autre à fond rouge. Entre les deux séries de tapisseries se trouvent sept autres tapisseries portant en lettres gothiques les versets correspondants. Les tapisseries sont en une disposition qui se repetait sous la forme d'un *palais* et que pour le ciel même d'etoiles etait peuple d'anges et de saints. Dans ces loix, la terre verdoit, couverte de fleurs, et les fleurs de la terre et du ciel se ressembloient. Une chose d'austere et de grave que traversait une harmonie et tout le moyen age etait incluis en cette œuvre.

1250-1300. — 91200 — Retrospective par la cathedrale d'Angers, et par la cathedrale de Reims, de ce que etait cette œuvre prodigieuse, quand on en voit une partie. La figure du grand vieillard dont la meditation se reflechit dans les figures est d'une grandeur et d'une austerite telles qu'elles ne se trouvent pas ailleurs. Les figures du grand miniaturiste André Beaumeyen, Le Maître de la cathedrale de Reims, sont d'une tonalite très douce où les couleurs se fondent en une harmonie caressante à la vue.

1300-1350. — 91300 — Bien française, mieux encore, bien de l'ile-de-France, berceau de l'art français, et foyer d'art admirable durant tout le xiv^e siècle. Mais déjà les provinces flamandes luttaient d'activite avec les provinces françaises. Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, allait imprimer un grand rôle aux ateliers de haute lisse d'Arras. Les écrits du temps mentionnent les tapisseries d'Arras, le fin fil d'Arras » ; les *Aras* jouissaient par leur beauté, leur variété, leur incroyable. Le goût de l'époque et des traditions compliquées nous font supposer qu'il devait y avoir peu de différences dans les représentations. Les tapisseries flamandes et françaises et c'est ce qui rend les tapisseries d'Arras si précieuses. Les tapisseries de l'époque sont si différentes à l'un ou à l'autre de ces deux centres. Les sujets sont les mêmes, la même sainte, dans les romans de chevalerie, dans l'histoire contemporaine, dans la légende. Le xv^e siècle fut vraiment un moment unique pour cet art. Les tapisseries du xv^e et du xvi^e siècle qui ont été réunies au Louvre ont sans doute un des souvenirs les plus vivaces qu'on gardera.

1350-1400. — 91400 — La tapisserie du « Fort roi Clovis », de la cathedrale de Reims, sans doute la plus grande, sont d'un beau caractère. L'une d'elles, dans un desordre qui ne s'explique pas, nous conte, sans doute la défaite du roi Clovis par les Saxons. Une tapisserie de l'église Notre Dame de Nantilly à Saint-Denis, appartenant à M. Welghe, représentent la prise de Jerusalem par Saladin. La tapisserie de la seigneurie d'une ville, cette dernière, d'une tonalite sourde et triste, nous conte, par les costumes et les scènes naïvement cruelles qu'elle

1400-1450. — 91500 — Une tapisserie pure et simple est la suite de la légende de saint Gervais. Une tapisserie du Mans, dont deux pièces nous sont venues, ainsi qu'une tapisserie de la légende de la Vierge de Notre Dame de Beaune. Dans ces tapisseries, on voit le goût pour le bleu et les oiseaux dont le semis est si caractéristique de l'époque. Nous retrouvons cette exquise passion



TAPISSERIE DE LA SEIGNEURIE DE CHATELAIN, XVIII^e SIÈCLE
collection de M. Lowengard.

pour les choses de la nature dans la belle frise de la cathédrale d'Yx, dans une délicieuse petite tapisserie à fleurettes portant au centre un écusson soutenu par deux anges de la cathédrale de Troyes, dans la merveilleuse pièce, dite des instruments de la Passion, à la cathédrale d'Angers. Ce goût s'étendra aux tapisseries de sujets civils et aux pastorales : les deux tapisseries de la collection Albert Bossy sont des merveilles du genre : dans l'une un joueur de musette et une femme, dans l'autre un berger et une bergère apparaissent sur un fond où éclatent les milles fleurettes de nos prés et de nos bois, cependant que des oiseaux et des moutons s'y prélassent.

Il faut mettre tout à fait à part une tapisserie infiniment curieuse, et dont le caractère est unique : c'est le *bal des sauvages*¹ appartenant à l'église Notre Dame de Nantilly de Saumur. Elle était inconnue jusqu'à ces dernières années, jusqu'au jour où retrouvée en fâcheux état dans un coffre de la sacristie, elle fut envoyée à la manufacture des Gobelins, et y fut remarquablement restaurée. C'est un document inestimable sur les modes de l'époque, sur les grands hennins et les souliers à la poulaine : la note caricaturale n'y fait pas défaut, avec ces danseurs vêtus de peaux de bêtes, et au dernier plan cet orchestre où d'étonnants et comiques musiciens mènent la danse.

Il faut enfin se réjouir de la venue à Paris de la célèbre tapisserie du trésor de Sens, dite *des trois couronnements*. C'est la perle des tapisseries gothiques, et nulle tapisserie comme n'offre une si subtile exécution, une si suprenante préciosité de matière. D'un tissu très serré et très fin, rehaussé de fils d'or et d'argent, elle offre de plus, par ses figures et par la beauté de la composition, un intérêt de premier ordre. Les visages y sont exprimés avec la même certitude et la même énergie que dans un tableau, leur caractère est celui des œuvres flamandes de l'époque, de Birks Bouts en particulier, et si cette admirable tapisserie n'est pas née en Flandre, elle dénote le style d'un art que les ducs de Bourgogne avaient importé avec leur alliance dans leurs provinces françaises. Je quittons pas cette merveilleuse époque du xiv^e siècle sans citer la belle tapisserie de la vie de la Vierge, de l'église de Nantilly, de Saumur, et la superbe pièce de l'*Apocalypse*, de la cathédrale de Narbonne.

Le xvi^e siècle continua pendant assez longtemps les traditions du xv^e et tout en étant d'un caractère un peu banal, des tapisseries telles que les deux pièces de la légende de saint Julien, à la cathédrale du Mans, ou les deux pièces de la légende de saint Remy, à l'église du même nom à Reims, sont encore de remarquables décorations.

Mais bientôt l'intervention de Raphaël allait bouleverser l'art de la tapisserie, et la discussion pour savoir si ce fut en bien ou en mal se serait moins éternisée, si les deux camps avaient pu juger en même temps les tapisseries tout imprégnées de son génie, copiées sur ses cartons, telles que la suite des *Actes des Apôtres*, de la cathédrale de Beauvais, et les tapisseries du xv^e siècle dont nous avons déjà parlé.

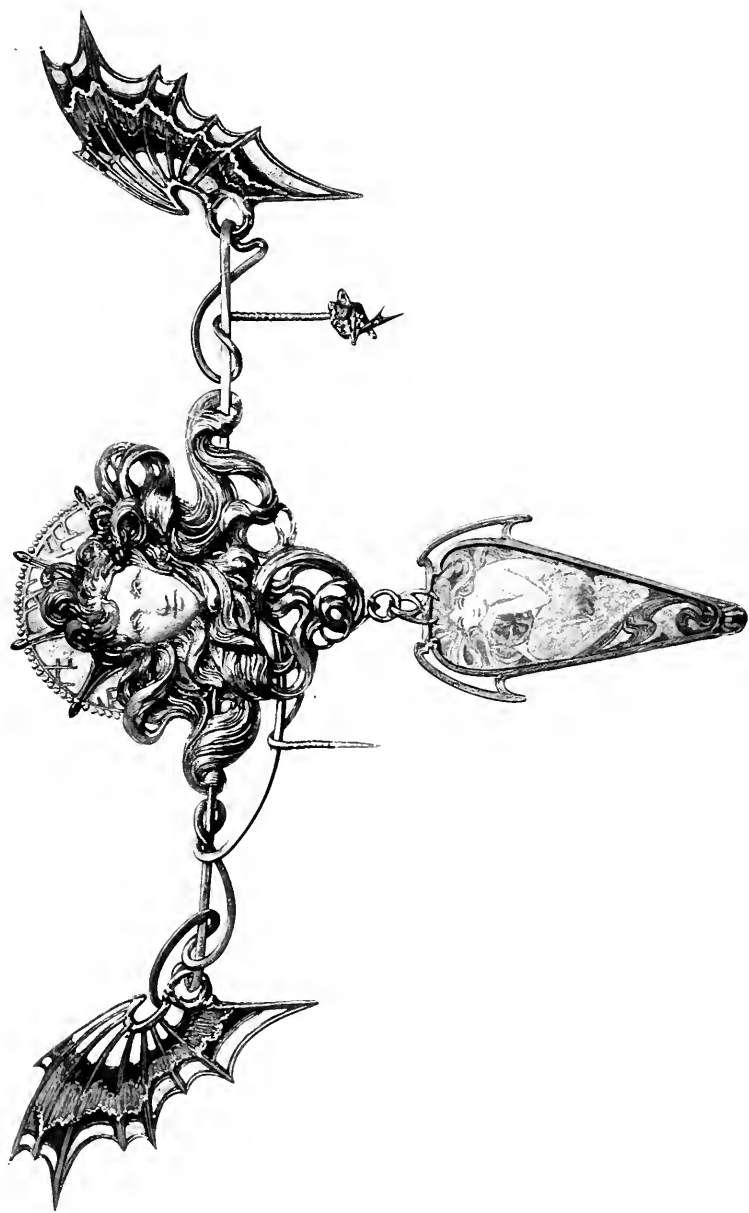
¹ Voir dans la *Revue* t. IV, p. 7, l'article de M. Jules Gauthier et la reproduction de la tapisserie en héliogravure.

sera qu'un tableau, qui sera tissé au lieu d'être peint, tantôt elle se confondra avec les peintures décoratives des boiseries qu'elle accompagnera, et des décorateurs comme Gillot ou Bérain pourront indifféremment faire servir leurs compositions à l'une et à l'autre destination. Et la tapisserie trouve alors ses plus grands triomphes dans l'imitation la plus étroite et la plus servile de la peinture. Il est vrai que les procédés techniques étaient arrivés au summum de la perfection, et qu'il faut s'incliner devant de véritables prodiges de fabrication, finesse de tissage, délicatesse et fraîcheur des tons. On ne peut rien imaginer de plus beau en ce sens que les deux pièces de la série du régent *Daphnis et Chloé*, exécutées en 1718, et que celle de la série des dieux *Bacchus et Cérès* d'après Audran, prêtées toutes quatre par M. Lowengard. M. Schütz a prêté une superbe tenture d'après Boucher à fond bleu semé de fleurs de lys décorée de deux anges tenant les armes de France, ainsi que deux pastorales d'après Audran. M. Chappey a exposé une grande pièce curieuse par son parti pris de coloration, et représentant une fête au château de Vaux, où tout un groupe au premier plan apparaît dans un éclairage artificiel rouge sombre du plus étrange effet. Les deux bandes étroites à fond jaune, décorées de singeries d'après Bérain, prêtées par M. Victor Klotz, sont d'adorables morceaux.

Je ne parle pas des merveilles empruntées au Gard-meuble national pour décorer les deux grandes salles de pas-perdus à l'entrée du petit palais. Elles sont très connues, et ont toujours été la suprême ressource des organisateurs d'expositions.

Gaston Migon.





AGRAFE DE CORSAGE
C. 1850. — 1/2 m. — 1/2 m.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

I

L'ÉCOLE FRANÇAISE¹



A. LE SECQ. — LA SÉVILLANA AU CAFÉ DE L'IMPARCIAL.

Le nom d'*impressionnisme* vient d'une phrase de Manet, dans la préface du catalogue de son exposition privée en 1867. L'artiste s'était exprimé ainsi, en conviant le public à venir voir ses œuvres, offertes *non comme sans défauts, mais comme sincères* : « C'est l'effet de la sincérité de donner aux œuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, *alors que le*

peintre n'a songé qu'à rendre son impression. » Je ne crois pas, à parler franc, qu'il ait prêté au mot un sens bien particulier ; mais, comme ses tableaux, en ce temps-là, passaient pour francs barbouillages, l'homme qui cherche à rendre son impression — *l'impressionniste* — semblait naturellement ridicule.

Le groupe des indépendants ramassa le terme en signe de défi et s'en

¹ Quatrième article. Voir la *Revue* des 10 juin, 10 juillet et 10 août 1900, t. VII, p. 109, et t. VIII, p. 1 et 73.

et de 1866. Mais, pourtant n'exposa jamais en ce cercle, où l'on n'avait le droit ni d'association que l'horreur des formules académiques et le désir d'innover, fut ce par l'excentricité. Sa vaillance le poussait à affronter le monde, à se creuser du S. l'on, à lutter et à triompher sous les yeux de tout le monde, et à annoncer des principes clairement deduits. Je lui ai entendu dire : « Je



Le tableau de l'artiste et sa femme

ne refusai une exposition privée en 1867 que parce qu'on ne voulait pas de moi à l'exposition universelle, de ne montrer mes œuvres à part que lorsqu'on me refusait le moyen de les montrer autrement. Les Salons sont des champs de bataille, on s'y fait voir, non pas du tout comme on voudrait être, mais comme on est en face de ses adversaires. On reçoit des coups, mais, en même temps, on a chance de porter son coup. Ne me parlez pas de ces zéros qui tombent qui restent à l'écart, s'adonnant entre eux et s'imaginant



1. 1.

M. II.

qu'on peut se battre à une fièvre du combat et sans même faire un mouvement. » Il disait encore : « L'objectif d'un artiste qui sait ce qu'il cherche est de prouver à tous qu'il a raison. Pour y arriver rien ne vaut pour lui ce que j'appelle les expositions contradictoires : les Salons annuels où tous les résultats s'opposent les uns aux autres. Il faut aussi qu'il évite de laisser planer des équivoques sur sa conception de l'art. Pourquoi donc me mêlerais-je à des peintres dont le plus grand nombre, en ayant l'air d'abonder dans le même sens que moi, ne comprend comme moi ni le dessin, ni la peinture ? » Par sa fidélité à ces maximes autant que par ses qualités, à certains égards du premier ordre, Manet a été le vrai porte-drapeau militant de l'impressionnisme et a, graduellement, exercé une influence décisive.

En attendant, le public en vint à qualifier indifféremment d'impressionniste quiconque choisissait des thèmes réalistes plus ou moins singuliers, coupait ses compositions d'une manière plus ou moins insolite, s'éprenait d'effets de quelque étrangeté, se tenait à une facture abrégée, repoussait les bruns et les noirs opaques, établissait ses harmonies en tons frais, clairs et vifs. Chez d'aucuns, néanmoins, les intentions s'attestaient des plus nettes. Le paysagiste Claude Monet, en particulier, avait pour but essentiel de tout subordonner à des éclairages déterminés et de faire participer sensiblement les êtres et les choses à la vie de l'ambiance. En ses tableaux très divers l'unité du point de vue se précisait sous la variété des tentatives. Le programme peut se résumer ainsi : communiquer, quel que soit le sujet traité, une sensation de vérité vibrante, dégagée par l'observation et fixée par la notation immédiate et raisonnée des phénomènes ; associer instantanément le spectateur à la vision directe de l'artiste.

Comme corollaire de tout ce qui précède, une distinction doit être faite entre l'invention des sujets et le mode de réalisation adopté. Le sujet d'une peinture impressionniste est toujours emprunté au monde réel et, qui plus est, au dernier état de la nature et des mœurs. De ce chef, l'impressionnisme se rattache étroitement au réalisme avéré, en continuant l'évolution commencée par les Courbet et les Millet. Au contraire, dans l'exécution il apporte un élément nouveau et capital : l'analyse des vibrations lumineuses, la décomposition méthodique des couleurs dans le clair, dans l'ombre et dans la pénombre, dans les parties directement frappées de rayons, dans les parties noyées et dans le jeu des rebats, et leur transcription en tons vraiment éclair-

les lois de la science des couleurs complémentaires, les constatations des physiciens sur le mélange optique et la loi des contrastes simultanés, trouvée par Chevreul, venant en aide au peintre. En raccourci, le grand progrès issu de l'impressionnisme est d'ordre optique. On ne simplifie le dessin, fréquemment jusqu'à l'excès, que pour mieux faire jouer et ondoyer la lumière. L'air est rendu visible avec ses caractères primordiaux d'élasticité, de pénétrabilité,

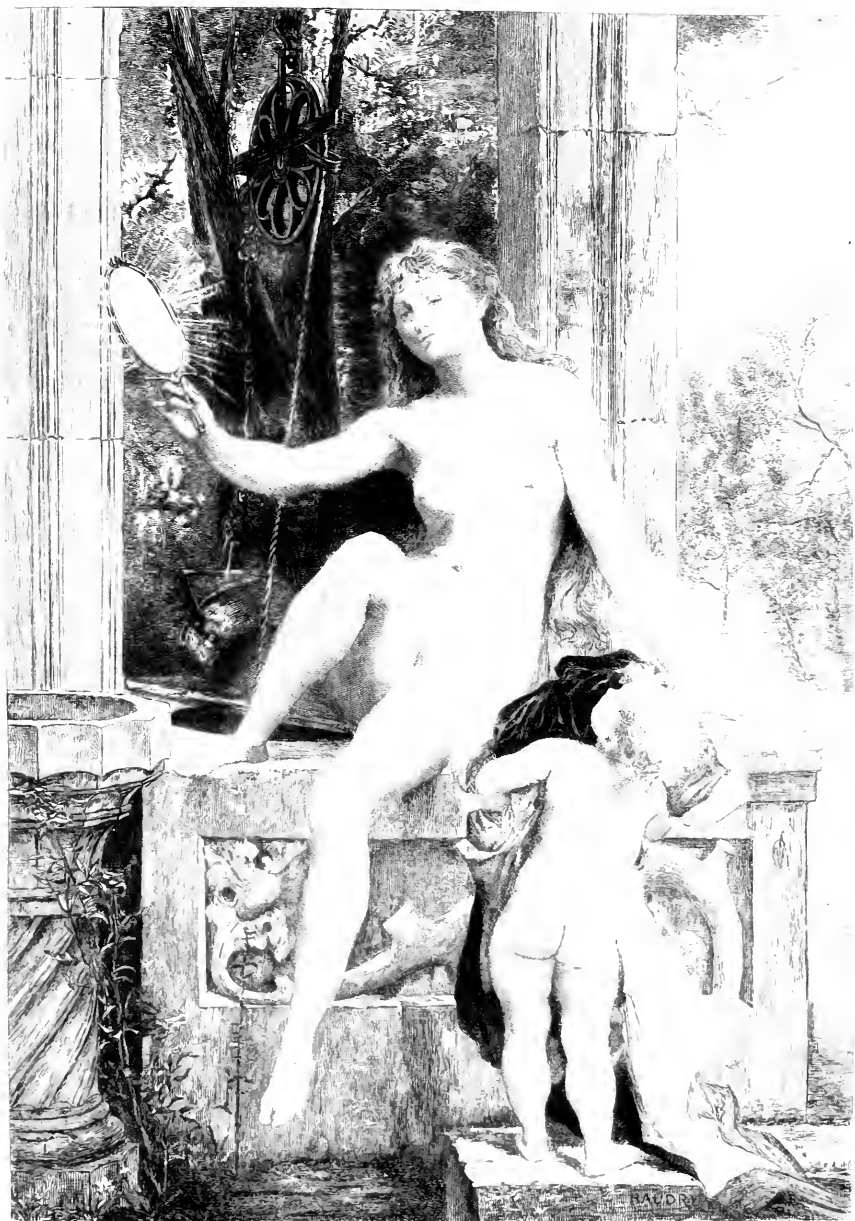


10. — J.-F. MILLET.

d'enveloppe fluide, vitale, modificatrice des aspects par son incessante propriété de se modifier elle-même. Il est aisé de s'en convaincre au palais des Beaux-Arts, dans la salle où sont réunis des paysages de MM. Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, Cézanne et Lebourg. Sans doute, un grand choix est à faire. Examinées de près, les factures sont déroutantes, tantôt rudimentaires, tantôt compliquées à l'extrême, embrouillées de petites touches et de linéaments de couleur dont le point de départ est en certains mor-

ceaux de J.-F. Millet. Il

ne en est pas moins vrai qu'à distance c'est un rayonnement d'un éclat, d'une diversité et d'une douceur dont les anciennes écoles n'ont jamais eu l'équivalent, soit par hasard. La vulgarisation des estampes et des peintures japonaises, depuis 1868, a également contribué au progrès, et de deux façons distinctes. Les artistes du Japon ont enseigné à ceux de nos peintres qui l'ont voulu savoir que tout, en l'univers, est à la fois clair et puissant; que l'ombre même est colorée; que les couleurs, dans l'atmosphère, n'ont rien de conventionnel; que les formes les plus immolables se transfigurent à chaque instant et qu'il est



possible à tous de fixer ces mobiles apparences. Ils leur ont appris, en second lieu, que l'on peut présenter une scène de mœurs sous plus d'aspects significatifs qu'on n'a coutume de le faire, en accordant plus d'importance à tel ou tel agent, en utilisant l'espace de manières différentes et en recourant à telle disposition imprévue qui particularise une observation. On n'avait qu'à multiplier, de la sorte, les expressions de la vie. Tout parlait du paysage en qui tout s'ordonne et aboutissait à la figure en qui tout se concentre. On ne voulait plus exprimer abstraitement la vérité de l'être humain; on entendait présenter l'homme harmoniquement dans la vérité des choses. Et tel était le trait d'originalité incontestable d'initiatives favorisées à la fois par la suggestion d'un art lointain, resté naïf en ses raffinements extrêmes, et par les découvertes de la science.

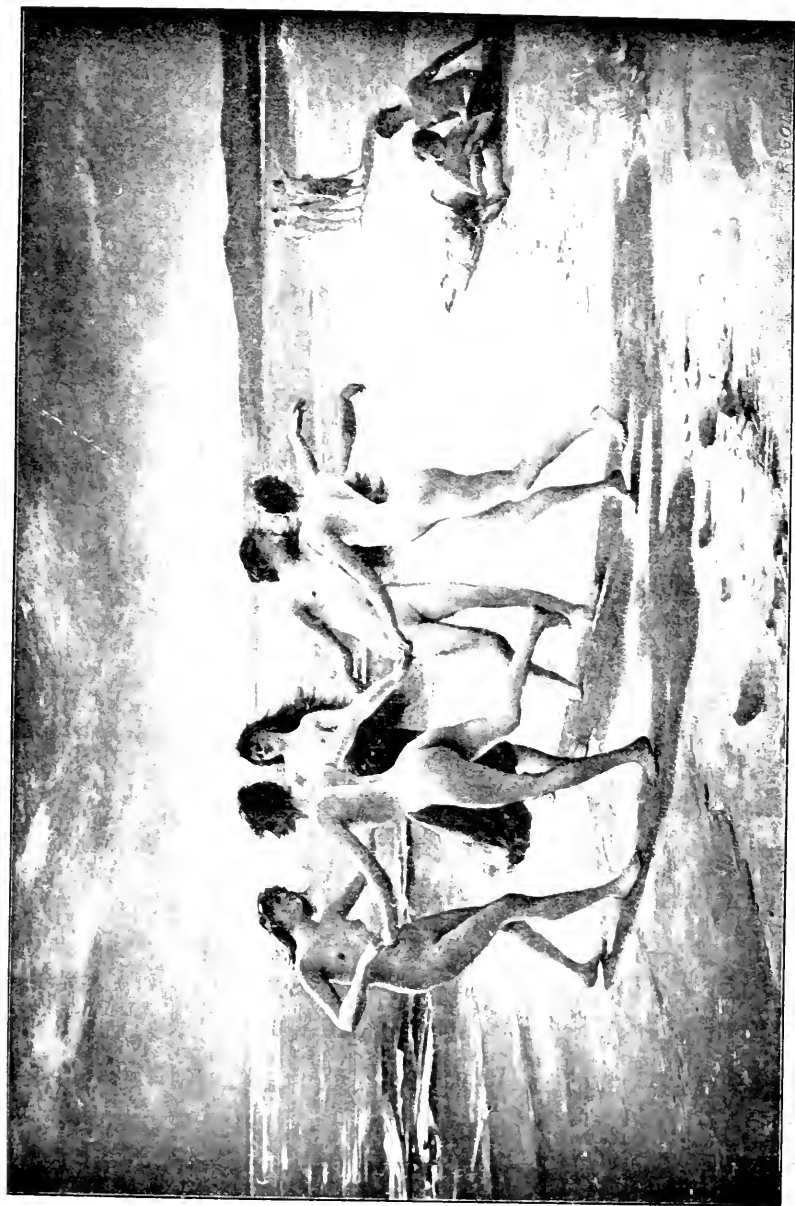
De même que Courbet, franc-comtois, ne croyant qu'au réel, s'était fait sa technique en travaillant au Louvre, Edouard Manet, parisien de Paris, né en 1832 et, cinq ans, élève indiscipliné de Thomas Couture, prépara la sienne en parcourant les principales galeries de l'Europe. Aux faibles, les musées ne mettent dans l'esprit que des désirs d'imitation; aux forts ils fournissent des moyens d'émancipation. Si la trace des leçons hollandaises de Franz Hals et des leçons espagnoles de Velasquez et de Goya reste évidente dans les tableaux de Manet jusqu'aux approches de 1870, pourquoi s'en plaindre, dès lors que ces tableaux ont des signes personnels, des beautés indéniables et qu'ils sont des acheminements vers le but entrevu, constamment poursuivi? C'est du point d'arrivée d'un novateur qu'on juge ses étapes; ce n'est pas de ses étapes qu'on juge son point d'arrivée. Je n'ai cure, après cela, de rouvrir la discussion touchant la *Belle Olympe* du Luxembourg, non plus que touchant le *Dejeuner sur l'herbe*, déplacé sous nos yeux. Ces œuvres étaient et demeurent profondément différentes de ce qui se faisait autour de l'artiste. A d'autres de poser à nouveau la question fautive et, pour moi, si puérile: « L'influence de Manet a-t-elle été, ou non, supérieure à son talent? » Cette influence est venue, avant tout, d'un principe juste, courageusement appliqué. Un fait certain, c'est que l'artiste, avec des inégalités et des faiblesses, a été un maître peintre et que son action a été féconde. Un fait non moins positif, c'est qu'en 1869 il avait l'entière compréhension de l'atmosphère, tant au dehors que sous un toit. Sa grande série d'œuvres « de plein air », les *Canoiers d'Argenteuil*, le *Jardin*, le *Luncheon*, le

Courmes, si peu représentée au Salon centennial, est de cette époque, aussi bien que ses sujets d'intérieur les plus célèbres, le *Déjeuner chez Lise* et le *Bain aux Falais-Berrière* qu'on voit au palais des Champs-Élysées et *Verre* qu'on y voudrait voir. Lorsqu'il mourut, le 30 avril 1883, l'excès de l'ouverture du Salon annuel, Alexandre Dumas fils, non suspect de complaisance envers l'impressionnisme, ne put retenir ce mot : « On pensera ce qu'on voudra de sa peinture ; il a trouvé l'école française obscure ou blafarde ; il la laisse la fenêtre ouverte, dans le grand jour. »



CLAUDE MONET. — VERRE.

Quant à M. Claude Monet, plus jeune que Manet de huit ans, l'impressionnisme a été en lui comme une éclosion naturelle. J'indiquerai simplement qu'il a traversé l'atelier de Gleyre où il eut pour camarade M. Auguste Renoir. Il connut, il admira Corot, et Daubigny, et Jongkindt. En 1865, une *Femme verte* de sa façon fut remarquée. Plus d'une fois, au cours de sa vie, il lui est advenu de peindre des figures sous des éclairages particuliers, mais son œuvre essentielle est d'un paysagiste. À Argenteuil, à Vétheuil, à Antibes, sur la côte normande, en Hollande, en Angleterre, en Norvège même, il a peint la couleur et la lumière, l'aspect immédiat et vivant des choses. Sa facture, où l'ordonnement infime des tons engendre un travail de touches, de taches, de menus traits, comparable, quelquefois, à l'envers d'une broderie, est trop poétique pour qu'on s'en puisse inspirer sans pastiche. On ne reconnaît pas les codes ni formules apprises, ni belles coulées de pâtes étalées pour le public. Tout est sacrifié à l'impression, et à l'expression non d'une lumière



A. THE WOMEN OF THE HOUSE, J.M.W. TURNER.

exaltée, comme dans les paysages d'un Claude Lorrain ou d'un Turner, mais de la lumière elle-même, une, diverse, fluide, impénétrable, amie de la vie sensible.

En quatre mots, par Manet et par M. Claude Monet, bien des yeux se sont ouverts et l'avenir ne l'oubliera pas. Si les ouvrages des deux maîtres impressionnistes venaient à disparaître et leur mémoire à s'effacer, les esthéticiens futurs ne comprendraient plus rien à la transformation de la couleur française au déclin du xix^e siècle.

XI. Nous arrivons à des périodes si près de nous et si couramment étudiées qu'il suffira d'en rappeler à larges traits la marche. Les temps qui ont suivi la douloureuse guerre franco-allemande ont vu, comme on sait, se multiplier les tableaux militaires sur les événements récents. Guillaume Bégaméy, dont j'ai dit la valeur, fut brisé par la mort en 1873, en pleine espérance. Les protagonistes de la peinture de batailles furent Alphonse de Neuville, peintre inégal et superficiel, mais doué d'un grand sens du mouvement et du drame, et M. Édouard Detaille, élève de Meissonnier, observateur minutieux, dessinateur d'une incisive précision. L'habileté de l'artiste à donner à ses œuvres un caractère documentaire s'est marquée quelquefois en des représentations commémoratives très intéressantes, telles que son petit dessin de *l'Inauguration de l'Opéra* en 1875, et son tableau des *Funérailles de Pasteur*. En ces dernières années, il a exécuté de vastes toiles — la *Rédemption de Huningue* et les *Victimes du devoir*, entre autres, — qui figurent à l'exposition décennale. L'exact réalisme n'y est pas exempt d'une certaine froideur d'aspect. La production militaire compte à son actif le combat équestre d'un cuirassier français et d'un cuirassier allemand, où passe un souffle de Géricault, et la *Guerre*, de M. Roll, la *Charge de cuirassiers*, de M. Aimé Morot, qui a profité de toutes les révélations de la photographie instantanée sur la décomposition du mouvement des chevaux, le tableau symbolique très généreux de M. Georges Bertrand, *Patrie*, et quantité de sujets historiques ou anecdotiques de MM. Berne-Bellecour, Dupray, Lanson, plus aquafortiste que peintre, et Jeanniot, devenu un fin peintre de mœurs. Ce foisonnement a été fort mélangé. Peu à peu, la veine militaire s'est beaucoup amoindrie.

Sous la troisième République, Paul Baudry a développé son eclectisme dans sa décoration du grand foyer de l'Opéra, si curieusement composée. A la fin de sa vie, il visait à s'inspirer des miniatures du xv^e siècle. Son

Sous l'égide de Chantilly et ses dessins préparatoires pour l'histoire de Jeanne d'Arc, on se bécotait au Panthéon, en tout foi, Cabanel peignait des tableaux d'obscurs et nombreux portraits de femmes parfois d'une exceptionnelle composition. M. Hebert perséverait dans son genre morbide et mystérieux d'élégies mondaines, M. Henner modelait, en poète et en maître, tantôt des nymphes, des Madeleines, des Christs étendus sur la pierre du



10. — J.-L. GERMAIN

salon. De l'atelier de M. Bouguereau sortaient sans arrêt des toiles académiques. Lili Delannay exécutait tour à tour des tableaux de religion ou de mythologie de pur dilettantisme et des portraits admirables, ceux, notamment du général Mellinet, de M^{re} Georges Bizet et de M^{re} Toulmonche, de style parfois sobres, discrets, pénétrants, d'un art absolument personnel et d'un mode de gravité bourgeoise et toute française, venaient de l'atelier de M. Roybet tenait, à l'écart, boutique de reîtres, de mousquetaires, de tout de cœur, en attendant qu'il se hasardât à de grands



General G. A. D. de la

tableaux où tout n'est que virtuosité vaine comme son *Charles le Téméraire entrant à cheval dans une église*. Aux Salons annuels, le public courait aux portraits d'un relief ferme et violent de M. Bonnat, aux scènes historiques de M. J.-P. Laurens, aux somptueuses portraiture de M. Carolus Duran, où se froissaient les soies, où se drapaient les velours et les peluches, où scintillaient les brocards fleuris, où se plissaient les dentelles, où les fourrures luisaient d'un fauve éclat. La même époque vit successivement mourir les grands paysagistes Corot, Daubigny, Millet, Chintreuil, les réalistes Courbet, Daumier, Ribot, Bonvin, Manet, les orientalistes Delodeneq, Belly et Fromentin, le visionnaire Gustave Moreau, qui semblait peindre ses mythiques visions avec des poussières de rubis, d'émeraudes et de saphirs broyés, les fantaisistes Eugène Isabey et Eugène Lamy, le célèbre illustrateur Gustave Doré, fantasmagorique comme l'anglais John Martin et, comme lui, médiocre peintre... J'en oublie, certes, mais il suffit.

Aussi bien, des peintres nombreux et divers ont débuté, dont j'ai à faire aussi le compte. En premier lieu, c'est tout un groupe qui, sans s'affilier proprement à l'impressionnisme, a été gagné par Manet à l'amour du plein air et de la lumière. Jules Bastien-Lepage, échappé de l'atelier de Cabanel, devient un portraitiste exquis, surtout en petit format, un sincère peintre de paysans dans ses *Foins* et un délicat paysagiste, épris des horizons de sa province natale, la Lorraine. Il meurt à trente-six ans. Les *Foins*, les portraits de son père et de sa mère, de son frère, d'André Theuriot, de M. Le Barbier de Tinan, de M^{lle} Drouais, de M^{lle} Sarah Bernhardt, défendent hautement sa mémoire. M. Alfred Roll, formé à l'école de M. Bonnat, a subi, en ses commencements, l'influence de Gérôme ; mais il s'est promptement affranchi de tout romantisme : il est allé à la vie vraie et à la clarté. Sa *Grèce des mineurs*, œuvre émouvante et supérieure, était un tableau sombre ; son *Travail au chantier de Suessens*, entré au musée de Cognac, est un tableau où la vigueur est cherchée en des tons clairs presque jusqu'à l'excès. Ce beau peintre a représenté alternativement, d'une sympathie profonde, le populaire et les ouvriers et, d'une joie ardente, la splendeur des corps de femmes nues dans la lumière et la force des bœufs et des taureaux, rendus en grandeur naturelle. Il y a en lui un sociologue inquiet et rêveur, un révolté en recherche de diversions fortes et un paysagiste que la nature console, en fin de compte, des trop raffinées misères de la civilisation. Le pauvre Duez, mort prématur-

1850-1860, tout de ses efforts, c'était un honnête artiste, s'efforçant de faire ses plus modestes devoirs, qu'il voyait, ses parents, ses amis, ses falaises de Vieux-Genes, plus d'un de son jardin, et s'il eut, deux ou trois fois, des motifs d'inspiration, le poème légendaire, le *Miracle du poisson de saint*



FIG. 111.
BASTIEN-LEPAGE.

Le *Compagnon* nous ramène, flotté du genre rural de Bastien-Lepage à des sujets d'actualité comme, la *Noce chez le photographe*, la *Bénédiction des mariés*, la *Leçon de Cécile* et *Un aut blessé* et peint du plus ferme pinceau ses *Bretons* dans sa *Chasse*. Il aura le fort, un peu plus tard, de demander à un mystique, le *Compagnon*, de lui faire un agrandissement de manière qu'il eût plus naturelle-
ment l'air d'une observation émue de l'existence, de parle de sa *Cène*,

Cuthbert, le *Miracle des roses de saint François d'Assise*, il se plairait encore au point de vue du pittoresque et du plein air, sans tourment de pensée. Parfaitement doué se montrait aussi M. Gervex, distribuant finement les fuyantes lumières grises parmi les blancheteurs dans sa *Salle de dissection à l'Hôtel Dieu*, son *Rolla* et sa *Première communion à l'église Saint-Augustin*. Je ne suis pas sûr qu'il ne se soit pas trop abandonné, par la suite, à sa facilité, bercée d'un agréable scepticisme. M. Dagnan-



Card & Photo

M. LA COMTESSE DE C. (1840-1890)

de ses *Disciples d'Emmaüs* et, plus encore, de sa *Crucifixion*, si compliquée d'intentions, exposée pour la première fois au Salon decennal. A ce groupe naturaliste il convient de joindre M. Hermitte, peintre sérieux des champs et de la vie champêtre, aux paysans duquel on regrette seulement, parfois, de trouver une allure trop sculpturale, et M. Jean Charles Cazin, paysagiste unique aujourd'hui d'émotion et peintre hors de pair de figures d'une humanité populaire et légendaire : *Aqar et Ismaël, Sourceur d'une fête nationale, Judith sortant de Bèthulie*. En cette magistrale individualité se sont fondus certains enseignements partis du paysage de J.-F. Millet et d'autres venus des conceptions de Puyis de Chavannes.

Un second groupe d'artistes évolue sans rompre aussi nettement avec les traditions d'école. C'est M. Benjamin Constant, d'abord romantique, puis orientaliste, enfin portraitiste et décorateur, ami des rutilances et des éclats d'or en des ombres chaudes. C'est M. Cormon, romantique aussi à ses débuts, ramené ensuite à des sujets classiques, mais désormais conquis à l'ambiance naturelle. C'est M. Humbert, amoureux longtemps des colorations vénitienes, plus tard, en ses portraits, se rapprochant des vieux Anglais et, dans ses peintures murales du Panthéon, s'inspirant, sans abdiquer, de Puyis de Chavannes. C'est M. Raphaël Collin, épris d'une mythologie cendrée et vaporeuse. C'est M. Maignan, peintre éclectique, prompt à modifier ses manières et, de bonne heure, adonné à la peinture décorative. Fait à noter : ces peintres renouent de plus en plus aux scènes historiques. La scène d'histoire proprement dite devient chez nous une rareté à la fin du siècle. Je ne vois plus que M. Rochegrosse et M. Taffegrain pour nous donner, de temps à autre et par goût, un tableau de cet ordre, en dehors des commandes faites pour couvrir des parois d'hôtels municipaux et des efforts de très jeunes gens désireux de se faire remarquer par une toile de vaste étendue.

La décoration a pris une grande extension. En 1871, le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, faisait décider que les murs du Panthéon seraient revêtus de peintures. Le brande gagna l'Hôtel de Ville et les mairies principales de Paris et des départements. De tous côtés, on s'improvisa décorateur. Puyis de Chavannes triomphait à créer des spectacles intérieurs et à résumer des races et des sites. On lui prit, non son style, mais ses simplifications linéaires, non ses figures, mais les façons générales de ses personnages, non ses harmonies, mais ses tons atténués. Dès lors, on vit foisonner

LA REVUE DE L'ART

des œuvres hybrides, dérivant d'on ne sait quel genre pastoral, mêlé de traits classiques et de traits modernes. A côté de scènes à draperies, quasi bibliques ou à demi classiques, il y eut des passages d'ouvriers, des retours de terrassiers au logis, des défilés de bataillons scolaires ou de sociétés de gymnastique, le tout convenablement embrumé, sous prétexte de caractère mural. Quelques essais plus sûrs furent tentés, notamment par M. Gervex, à la



1. — PIERRE CORNEILLE

manière de la Villette. Mais deux hommes se sont noblement révélés par leur œuvre : l'un a tenté de parler et chanter la couleur aux parois des édifices. L'un, le plus brillant, le plus original, le plus sûr, est M. Besnard, coloriste abondant, plein d'imagination et de fantaisie, avec des intermittences d'étrangeté et dont le domaine s'étend des compositions monumentales aux portraits, aux poésies, aux simples scènes pittoresques surprises à travers la vie. L'autre est M. Henri Martin, plus enclin que je ne voudrais à des symbolismes. L'un s'efforce d'être d'un beau sens de la coloration. L'opposition du groupe (celui de Clémence Isaura et de ses compagnes idéales et du groupe rouge des socialistes) est douloureuse, en son allégorie de *l'Apparition de Clémence Isaura*.

est la plus riche note qu'il ait encore donnée, Nagnère, l'artiste peignait en touches martelées et en mouchetures. Il semble revenir de cette pratique. Les détails techniques ont peu d'importance : tout git dans l'effet obtenu.

Après 1889 des indices de trouble se manifestent en des parties de notre école. Le vieil académisme est vaincu, mais quelques peintres à tendances littéraires se jettent au symbolisme et rêvent de traduire, paradoxalement, des thèmes préraphaélites en formes impressionnistes. Qui ne se souvient des excentriques expositions des « Rose-croix » ? Des enfants perdus de l'impressionnisme allument, d'autre part, sur leurs toiles des feux d'artifice de pointillages multicolores. En revanche, des adeptes du « pleinairisme », de plus de bonne volonté que de discernement, confondent le sentiment de la lumière et l'emploi du blanc et tombent dans le décoloré clair des pseudo-décorateurs. Maints indécis, visant à la gravité, se laissent aller à peindre leurs sujets en une brume noirâtre. Le peintre anglo-américain, James Whistler est très imité. On ne comprend pas très bien la haute élégance et la force évocatrice de ses portraits aux lières silhouettes : on se contente de s'assimiler, vaillle que vaillle, ce que l'on peut de ses procédés, de ses gris et de ses noirs. Le vague rentre chez nous, d'où nous le pensions à jamais chassé. Un artiste du plus personnel talent, un maître avéré, M. Eugène Carrière, a aussi des pasticheurs. Nul ne saurait, bien entendu, créer l'équivalent de ses formes attendries de mères et d'enfants, dessinées d'une si sensible science et qu'il dégage de fonds gris de fumée. On n'ira pas au delà de vaines apparences. Ne devrait-on pas laisser les maîtres sur leur sommet ? Une originalité ne vaut que pour celui qui la possède en propre.

Des dérivains trop subtils ont beaucoup parlé, à propos de ces singularités, de la « névrose moderne ». De bonne foi, la névrose, qui a existé de tout temps et qui ne sévit point parmi nous au degré qu'on affirme, n'a rien à voir ici. Comment en découvrir la moindre atteinte dans les visions d'intimité familiale de sentiment silencieux et pur de M. Carrière ou dans les portraits de femmes, toujours songeuses, comme lointaines, en leurs blondes tonalités voilées, de M. Aman-Jean ? Elle n'a rien à démêler, non plus, avec le goût des couleurs de l'ancienne école anglaise qui tend à reparaitre dans les derniers portraits de M. Benjamin Constant et de M. Humbert, et, plus franchement encore avec la très grande distinction, continue aux effigies de M. Jacques Blanche, l'un des artistes de vraie valeur des jeunes générations.

On se souvient que, récemment, l'art a été responsable de la mode des bous de vieux bois, des « bous de bois », de la mode de surprendre dans les paysages à figures poétiques, de la mode de faire des portraits un peu bien conventionnels, de M. René Menard, les portraits de M. Drouot et les tableaux de MM. Grivot, Prinzel, et consorts. Et, si, récemment, nous assistons à l'une de ces réactions fréquentes, en art, à l'excès d'un style, à l'excès d'un goût, ou sans raison, d'un pôle à l'autre. Seulement, nous ne pouvons pas tout résister. Nous aurions trop à perdre en répudiant

l'art d'aujourd'hui, nous ne pourrions que faire des équivoques : elle porte, en elle, une sagesse, une sagesse d'amples ressources de salut. La poésie des paysages de M. Menard, la poésie profonde de ses portraits ne doivent rien aux colorations de la mode et aux vieilles qu'il affectionne, M. Charles Cottet et M. Lucien Simon, les deux peintres vigoureux, pleins de généreuse ardeur. La *Peccatrice* de M. Cottet nous frappe d'une hardiesse et d'une force de jeunesse communes. Il y a en ce jeune homme quelque chose d'un Courbet, nous le sentons, dans le travail de sa peinture, le travail de sa pensée, nous le sentons, à ce point de vue, son *Enfant de la Saint Jean*.

Qu'il y ait un peu d'anarchie dans nos esthétiques, le fait n'est pas, hélas ! à déplorer. Surprendre l'anarchie est partout dans les idées. Mais je jette un coup d'œil sur les résultats des dix derniers Salons : j'aperçois des œuvres sincères, des paysages sentis, des scènes de mœurs, d'année en année, des nombreuses, des efforts probes et variés, et j'espère, en l'avenir,

de continuer de montrer, en des résumés rapides, l'œuvre picturale du Salon de l'art de l'art, quelle nécessité s'était imposée à nos artistes de se libérer de l'art national et de s'arracher des traditions de la Renaissance et de l'école de l'école de l'école. Leur art a dû passer. Nous avons retrouvé, par exemple, la franchise et la liberté du moyen âge. Le Salon de l'art de l'art a acquis de rendre à notre guise nos types, nos manières d'être, nos manières de vivre, notre vie. Nous n'aurons pas de cette liberté pour l'œuvre. La peinture française est claire et vive, vive et claire.

LA SCULPTURE

III

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES



Le malheureux visiteur qui pénètre dans le vaste hall du grand palais avec la prétention d'examiner la sculpture en sort le premier jour, tout ahuri. Il lui faudra, certes, une vive curiosité ou un réel courage pour tenter de nouveau l'aventure. Nous sommes bien habitués par toutes les expositions annuelles à l'épilepsie des marbres et des plâtres, ce qu'on pourrait appeler le règne de la fureur blanche. Mais jamais spectacle plus déconcertant ne nous avait été fourni. On est loin du Père-Lachaise du Luxembourg et de la Salpêtrière des Salons. On dirait, à première vue, qu'on est descendu dans l'un des cercles de l'enfer du Dante. Plaignons vraiment les pauvres sculpteurs de cette calamité que n'a pas prévue une complainte devenue populaire et jetons avec eux l'anathème sur les peintres, race fortunée, envahissante et débordante, qui vient pulluler jusque sur le terrain consacré à ces frères moins heureux et toujours résignés.

Cherchons à nous repérer un peu maintenant à travers ce monde grouillant de bacchantes en gognette, de saturnales en délire, de saintes qui se pâment, de chevaux qui se cabrent dans les airs, de divinités scandalisées, de lions aux agnells, de grands hommes officiels et de héros populaires, etc., qui se heurtent et qui s'écrasent dans cet espace limité et tâchons d'habituer peu à peu nos yeux à cette confusion et à ce tumulte.

l'Exposition de 1900) le rôle française qui se prolonge jusque dans le centre, où, au lieu d'être l'exposition centennale, à gauche, est accumulée la collection des arts des pays étrangers d'Europe et d'Amérique dont le flot déferle sur le quai quand même sur les bords des jardins du Cours-la-Reine. La France est partout, bronzes, ivoires, etc. : a été répartie dans les salles de peinture, de sculpture, le plus heureusement un petit rôle décoratif, mais qui complique l'œuvre d'art, le besoin du visiteur, Belges, Espagnols, Anglais, Allemands, Russes, Américains, Japonais eux mêmes, dans leur nouvel uniforme occidental, se confondent et se mêlent comme les armées alliées de l'Extrême-Orient, témoignant ici encore avec éloquence que l'unification des races, sans l'oubliation progressive des races, et que dans l'art comme dans la vie les nations ne peuvent plus vivre isolées. De plus en plus un type tout exclusivement humain dirigera l'esprit des peuples. Au moment d'élire la production de la pensée étrangère dans l'art, nous sommes obligés par l'évidence de reconnaître qu'il n'y a plus guère dans le monde qu'une seule pensée et qu'un seul langage et que nous ne pouvons plus distinguer les nations que par leur état de culture, leur degré d'avancement ou de retard. L'accent bref qui les distingue a tout au plus la valeur d'une note, d'une différence de timbre ou d'intonation, ce que nous appellerions une prononciation de terroir.

Si cette constatation s'impose pour la peinture qui, pourtant, par son élasticité, par sa souplesse, est en mesure de traduire le simulacre de la vie qui passe et de noter plus distinctement, par la variété des spectacles, la diversité des regards et des visions, que sera ce donc pour la sculpture, dont les moyens sont si étroitement limités, qui n'a à sa disposition ni le prestige de la couronne, ni l'illusion du mouvement, ni l'accompagnement du décor et qui vit exclusivement sur la donnée purement humaine !

Avec le régime depuis longtemps le rôle expressif qu'elle tenait dans le monde s'est effacé. L'image précédait le livre, la sculpture a perdu le sens populaire qu'elle avait, elle lui conserve dans chaque pays le souvenir de son caractère national. Elle est toute aujourd'hui à sa mission nouvelle de décoration, de glorification, d'édification et de commémoration, sous la grande tutelle des chefs-d'œuvre du monde. De quels soient partis, quels qu'ils soient devenus, tous les arts ont aujourd'hui reçu leur initiation au Parthénon.

Il est donc permis de considérer l'influence illimitée prise par l'école française,



soit par l'expansion de son enseignement, soit par le rayonnement de la gloire des maîtres qui ont, dans ce siècle, illustré notre pays, on comprendra mieux les liens d'étroite parenté qui unissent les manifestations de la statuaire chez tous les peuples jusqu'à en faire, pour ainsi dire, un seul art général.

Jadis, pour la statuaire, en dehors de la France, il ne paraissait guère exister d'écoles, c'est-à-dire de groupes compacts d'artistes réunis autour de certaines traditions ou du moins de certaines habitudes professionnelles. Il n'y avait guère à l'étranger que des sculpteurs isolés. Cette situation a un peu changé aujourd'hui, et il est telles nations, comme la Belgique ou les États-Unis, par exemple, qui présentent un ensemble de statuaires formés non plus exclusivement dans nos ateliers mais autour de leurs propres maîtres, dont quelques-uns sont devenus les égaux de nos plus grands.

La Belgique, rameau septentrional de la grande famille française, a marché avec nous depuis un siècle, dans toutes les phases de renouvellement de son art. Remise en branle dans sa voie récente par deux grands maîtres français qui ont préparé son école moderne, David pour la peinture, Rude pour la statuaire, elle est à peu près le seul pays, à côté du nôtre, qui ait donné dans cette dernière forme de l'art une suite ininterrompue d'artistes de réelle valeur. Tous les mouvements un peu actifs de la statuaire contemporaine en France y ont trouvé des échos vibrants et sympathiques, et, pour ne parler que de ces dix dernières années, la sculpture belge a singulièrement progressé, prenant chaque jour une place de plus en plus marquée dans nos Salons.

Elle a aujourd'hui pour chef un artiste de haute valeur qui domine son milieu local et prend place parmi les maîtres reconnus de notre temps : Constantin Meunier. Ce n'est certes pas un inconnu pour nous, il est un habitué de nos expositions et un pensionnaire de notre musée. La formation de sa pensée ne se rattache-t-elle même pas, par ses côtés les plus saillants, à certaines conceptions de l'idéal français moderne ?

C'est en effet une gloire pour notre Millet d'avoir fait naître un tel héritier de sa grande âme sympathique et humaine. Meunier, lui aussi, nous a donné de profondes émotions d'art et de sentiment en nous faisant pénétrer la grandeur des êtres humbles et la beauté méconnue des choses dédaignées.

Cette même année, soit à l'*Art nouveau*, soit à l'exposition de la Société

de sculpture nous avons eu l'occasion de l'admirer par un vaste ensemble de sculptures si riches et si expressives. Il est regrettable que le défaut de place nous ait empêché de voir M. Van der Stappen et M. de Lalain; celui-ci n'expose qu'une seule œuvre, et de la nature d'une circonstance aussi solennelle un artiste ne peut pas se contenter d'une façon plus complète. Du moins, son *Faucheux* et son *Le défilé*, et de M. Mossion, continuent ils dignement la belle série des sculptures en ronde-bosse, avec ses gars robustes et ses belles filles qui se penchent sur leurs gerbes, ou bien les gerbes, sous les hautes ondulations des épis.

Enfin, la sculpture moderne se serrent, vivants, émus, intéressés par la vie, par les questions, mais trop des réalistes, se gardant plus que tous les autres d'être trop philosophiques, si fréquents à l'étranger, s'attachant aux vraies conditions de la vie, à la nature, aux silhouettes, aux plans, aux volumes, tout un groupe de sculpteurs dignes de ce nom.

Il y a M. J. Fondeaux, l'auteur de la célèbre fontaine d'Auvers, et de la fontaine de la Vierge en marbre des *Passions humaines*, érigé dans le parc du château de la Cour à Bruxelles, qui est présenté aux Parisiens dans une exposition spéciale de l'artiste aux environs du Trocadéro. En des fragments les plus délicats et les plus parfaits de cette composition d'un art passionné, sensuel, mouvementé, les figures palpeuses des femmes de Rubens sont émus d'un frisson plus délicat que jamais, et d'un vent de chez Rodin, se trouve exposé au grand palais avec un grand succès, le groupe en marbre si curieux et provoquant de beauté flamande : *Impéria*, d'un caractère, une œuvre du même caractère de vie débordante.

Il y a M. Didens dont les figures du *Monument Auspach* sont d'un caractère tout à fait différent, élégant, distingué, animé, un peu dans le goût de Rodin, mais de dernier et rappelant par certains aspects le talent de M. Couderc. Il y a M. de Launay, *Le Laurier*, Apollon, debout, tenant un rameau de laurier, et d'un autre côté, un ange, sur un aile déployé ses ailes. — Il est encore un ouvrage de sculpture moderne qui nous a beaucoup intéressés.

Il y a l'exposition de sculpture par une exposition assez complète qui fait voir les œuvres de l'artiste sous des aspects divers. *Père et mère*, bonne étude de la nature, d'un aspect sérieux, d'un aspect moderne. *Mère et enfant*, joli groupe en buste, d'un modèle très intéressant, d'un aspect sculptural, d'un aspect jeune et vivant; divers autres groupes, d'un aspect sérieux, d'un aspect moderne. Un groupe de deux capits enchaînés, traités peut-être

avec une légère exagération, dans un excellent souvenir des *Bourgeois de Calais*, de Rodin.

Avec un fort joli buste de *Jeune fille bavaroise*, M. Charlier, dans *Misère*, groupe en marbre d'un travail très délicat et très assuré, traduit avec émotion une de ces scènes intimes de la vie populaire, que son talent se plaît à exprimer. M. Samuel montre beaucoup de grâce ingénue dans son groupe du monument De Coster, *Uelenspiegel et Nèle*; MM. Rombaux et Leroy assemblent avec un sentiment de mouvement un peu agité leurs groupes de femmes; M. Dubois, avec sa *Femme à la chaise* du musée de Bruxelles, et sa *Femme couchée*, d'un vivant modelé; M. Braecke, avec le *Pardon*, scène contemporaine, d'un caractère ému; M. Van Bresbroeck, avec son groupe du monument Volders, *Le peuple le pleure*, dans le goût de Meunier; M. de Vigne, qui n'est malheureusement représenté que par de petites choses, font tous honneur à la statuaire belge.

A la suite de leurs confrères de la peinture, la plupart célèbres, les sculpteurs américains forment un groupe assez important qui s'est développé près de nous dans une éclosion rapide et brillante.

A leur tête, M. Augustin Saint-Gaudens, s'est placé, au même titre que le belge Constantin Meunier, hors de pair parmi toutes les écoles. Nous retrouvons de lui, ici, la plupart des ouvrages qu'il nous a été donné d'admirer depuis deux ans au salon : le *Puritain*, le monument si noble et si émouvant du *Colonel Gould Schae*, la belle figure funéraire dont le bronze est maintenant au Luxembourg avec la remarquable série de ses médaillons et plaquettes, et surtout,



M. C. MESSERS — BACCHANTE

— «*Adieu, adieu, c'est toi, Socrate !* » Il nous revient, repris tout entier, et nous dit que ses traces de sécheresse dans le cheval, soutenu et équilibré, ne gâchent point cette admirable figure, si jeune et si enthousiaste de la victoire, qu'il a prise au mouvement du groupe, sa marche en avant, lière et sûre, son élan commun, le temps qu'elle lui donne, au point de vue de l'assiette, d'être si ferme, si solide et plus monumentale. Elle précède le vieux guerrier, et ses deux petits yeux luisants qui semblent voir si loin, dont le geste, simple et direct, l'attitude penchée, sont pourtant si éloquents. C'est à coup sûr une des plus belles statues équestres de notre temps.

Le talent naturel du peuple américain pour les vastes entreprises monumentales devait offrir un débouché exceptionnel à la sculpture décorative. Les jeunes sculpteurs y ont été de bonne heure entraînés à l'exécution d'énormes statues de dimensions inusitées chez nous. Ça été pour eux la véritable éducation de leur talent. M. French se faisait récemment applaudir par son *Hesperion*, et M. Bartlett par son *Lafayette*. Celui-ci était connu plutôt par ses petites statues si curieuses. Son *Michel-Ange* est encore un morceau de très bonne tenue. Quant à M. Mac Monnies, ce grand jeune homme mince et nerveux ne rêve que projets gigantesques. Ce n'est pas à dire qu'il ne s'entende pas à étudier savamment quelque sculpture de morceaux : sa *Bacchante*, la *Luxembourg*, et ses sujets de fontaines sont conçus dans un agréable mélange d'art antique et d'influence française, relevé par une pointe de sentiment romantique ; mais il ambitionne de plus amples horizons, et ses groupes colossaux de chevaux, qui doivent accompagner, dans le parc de Brooklyn, le grand jeté exposé au Salon de l'an dernier, nous montrent qu'il n'est embarrassé ni par le mouvement ni par les dimensions.

Quant à ses deux groupes *À l'Ancre* et *À la Mer*, pour le même parc, nous prouvons mieux encore tout le sérieux de son talent. Conçus sous le regard de Bude, en deux hauts-reliefs monumentaux, ces deux groupes, par l'ampleur de leur allure, leur sentiment, sont des œuvres peu communes. Un peu de barbe, un peu moins de confusion, et l'on n'aurait rien à désirer. Nous appellerons l'intelligente figure équestre de M. Dallin que nous voyons dans le grand foyer d'y a un an, *L'Homme de médecine*, ce chef-sioux ou chef-océanien leçon, le cheval sur une petite bête jeune et nerveuse; les *Indiens* de M. Raebush, sérieux morceau d'étude anatomique dans l'effort remarquable de même à un Salon précédent.



Nous ne pouvons manquer de signaler la gracieuse fontaine de M. Karl Bitter, *Danses d'enfants*, les groupes un peu violents et maniérés, dans le style de Michel-Ange, de M. Barnard : les *Deux natures* ; *Pain* ; la statue du *colonel Cass*, par M. Brooks, les petits groupes intéressants, mais un peu agités de M. Grafty ; les *Joueurs de foot ball*, de M. Tilden, etc.

Rien de très saillant pour la Grande-Bretagne. C'est un milieu plus généralement porté vers la couleur. Aussi trouvons-nous à la sculpture peu de morceaux d'importance. C'est tout au plus si l'on découvre le monument à la mémoire du poète Shelley, qui apparait à l'imagination des artistes comme une sorte d'Orphée moderne, dans lequel M. Onslow Ford, qui expose aussi une jolie figure d'*Echo*, fait preuve de ses qualités distinguées.

Peu même de figures de grandeur nature. A remarquer la *Circé* de M. Drury, avec le plâtre d'un exquis petit buste dont le bronze est exposé au Luxembourg ; l'*Âge de l'innocence* ; le *Persée* de M. Pomeroy ; et les *Enfants du loup* de M. Frampton. C'est un berger, aux formes viriles et élancées, aux proportions élégantes, qui porte dans ses bras deux petits enfants, en s'avancant avec une démarche vive et légère. L'ouvrage est charmant, d'un goût antique, un peu archaïque. Seul, un bout de ceinture déchiquetée, d'un pittoresque inutile, vient jeter une note gênante dans ce groupe simple et de bon goût.

Ce ne sont plus ensuite que bustes : la *Clytie* de M. Watts ; *Lord Leighton* de M. Brook, le *Marquis de Salisbury* par M. Bruce-Joy, et nombre de figurines en bronze parmi lesquelles il faut citer les petites cires perdues de hommes et de léopards de M. J.-M. Swan.

Peinture ou sculpture, l'exposition allemande se manifeste surtout par son aspect académique. A la vérité, malgré tout le talent qu'on y trouve et quel que soit le respect qu'on doive à des réputations consacrées, on est obligé d'avouer que la plupart de ces ouvrages pèchent par la recherche du pittoresque, du sujet, l'exagération sentimentale ou littéraire, l'esprit ou le pédantisme.

Voyez, par exemple, ce groupe de grandeur nature, la *Soif*, de M. Gauner, qui nous fait assister à un fait divers militaire, vraie illustration du *Petit Journal*, où l'on voit deux soldats coloniaux, l'un buvant dans son casque, en se détournant, tandis que l'autre se précipite pour le lui arracher. Voyez encore les *Deux mères* de M. Epler ! Sur un rocher aigu entouré de vagues,

[illegible]

Le premier, le jeune M. Randolph Begas, ne se défend pas eux-mêmes, mais se défend par eux-mêmes. Son *Tom* bestial, à figure de gorille, ou son *Joe* athlétique, se penche sur le corps pantelant de sa victime, et se livre à un assassin vulgaire qui vient de faire un grand bon soir. Le *Mausoleo Strassberg*, dans le goût de *La nuit du 4 juillet*, est un bon aspect, mais manque de fermeté et de personnalité.

Le *Portrait de M. Geyger*, sculpteur distingué, est, de son côté, comme une sorte de *Portrait de M. Geyger*, c'est de l'art de docteur.

Alors, M. de Launay, qui n'est pas un homme de lettres, mais un homme d'affaires, se penche vers moi et me dit : « Ce n'est pas un cheval, c'est un homme. »

M. H. — Les mêmes travers pittoresques et anecdotiques, c'est le même sens plus sensible encore ici, qui nous intéresse à la statue équestre de *Henri*, cette petite figure sauvage de Mogol, qui se penche sur son bouclier et rentre le pied dans le sol des débris humains. Il y a en elle tout le sentiment du réel et de vie qui fait trop défaut dans le reste de l'œuvre. C'est un des meilleurs ouvrages ; il serait préférable encore si elle n'avait des dimensions beaucoup moindres.

On ne s'occupe guère de passer, en nous contentant de les signaler, sur les ouvrages de M. Heising, d'un bon arrangement et d'un esprit de bon sens. On a vu, dans la *Deutsche orientale* de M. Brutt, le *Tyran des mers* de M. Herbig, et les deux mythologies marines mises à la mode par M. Bering, les romans antiques et neo-romantiques de M. Stuck, pour terminer par le roman le plus important de la section allemande, le *Dieu de mer* de M. Piez, qu'il intitule la *Tempête*. Ce n'en est pas un, et il est regrettable qu'on ne puisse juger de l'ensemble

complet de cette décoration qui fait, en place, fort bonne figure. C'est une chevauchée gigantesque dans le monde turbulent des flots. Une sorte de Bellone, coiffée d'un coquillage hérissé de pointes, les cheveux emmêlés de serpents, se précipite, montée sur un cheval marin, au milieu des tritons, des sirènes et des siréneaux qui s'enfuient environnée de requins affamés, de pieuvres enlacant des oiseaux de mer. Elle est entourée de deux génies marins, les cheveux mêlés d'algues, armés de lourds coquillages. Sans doute, ici, y a-t-il toujours trop de choses, trop d'ailes, trop de griffes, de bras, de nageoires, et surtout trop d'intentions. A vouloir trop dire, on force à regarder successivement, en détail, et l'on ôte au sujet son ampleur. Mais c'est là, néanmoins, une vraie œuvre de mouvement et d'imagination.

Nous passerons sur toute l'Autriche, y compris le *Marcus-Antonius* traîné par des lions, sujet d'hippodrome, par M. Strasser, qui décore un bosquet du grand palais, et sur la Hongrie qui montre pour le colossal un goût qui se porterait plus utilement sur d'autres points. On peut cependant remarquer dans cette dernière section, les petits sujets antiques un peu trop spirituels de M. Rona *Dernier amour*.



A. DELLA PORTA. — GIGOLO, groupe bronze.

et sont, dans les envois de M. Strobl, le buste de la tragédienne *M. Katerina* où pousse durement le marbre, *Votre mère*, une vieille femme assise, le visage levé sur les genoux, d'une tenue sculpturale et d'un caractère d'âme.

Dans les pays scandinaves, à côté de quelques-uns de ces cas de folie plastique nous ont accoutumés les septentrionaux, pour la Suède,

M. Folliesse, avec un joli petit buste de bretonne et divers petits bronzes, et D. Croncrök, M. Bissen (*Chasseresse*), M. Stein (*Le berger Faustulus*), H. Westberg (*Le pays*), M. Varsell (*La prière d'Abel*), se signalent par des sculptures rationnelles et de goût.

M. V. G. de l'Indus, qui relie les pays scandinaves à la Russie, est trop sûr de lui pour que nous ayons besoin d'insister sur son petit monde de *22 000* symboles mystiques, longues, délicates et un peu maniérées. Il y joint, cette semaine, grand haut relief funéraire, *Monument à Alexandre III* et un excellent buste de M. Edelhell.

Quant à la Russie proprement dite, au milieu des banalités officielles, on en trouve encore sans grand caractère, on exceptera la collection de bustes, si vivants, très pittoresque, un peu trop peut-être, à laquelle il ne manque qu'un peu de style, de M. Bernstamm, les sujets rustiques de M. Tourgueneff, surtout ensemble assez nombreux des envois du prince Paul Troubetzkoi. Il y a de tout, statues, bustes, statuettes, figurines minuscules, d'un style souple, enloupé, adroit et nerveux. On sent des doigts pétrissant vivement la glaise. Dans les grandes pièces ce travail spontané, qui dénote l'improvisation, semble assez lâché, mais les petits bronzes, tels que le *Cosaque* à cheval, le buste de *Falsta*, la figurine de *Falsta à cheval*, etc., sont de clairs et bons sujets, très expressifs.

Dans les pays du Sud, l'Italie, par ses traditions, devrait tenir la tête de ces écoles. A la vérité, ses sculpteurs ne marchent pas dans la voie de ceux qui ont fait des efforts plus sérieux pour se renouveler. Leur défaut principal, qui se manifeste ici amplement, c'est une préoccupation mesquine, technique, et un souci petit de l'expression. Ce ne sont que sujets gestuels, d'une exécution d'une minutie exagérée, comme les *Gammus napolitains* de M. Leoni, le *Poisson* de M. Jollo, ou le *Matebot* de M. Rossi; des motifs d'architecture comme *Le premier haut-lavoir* de M. Grossoni; une fillette qui se tord, ou une enfant à la main, ou la *Canturière*, de M. Laforet,

endormie sur son ouvrage, figure qui n'est point sans qualités, mais d'un esprit trop anecdotique.

Vincenzo Vela, dans ses *Victimes du travail*, comme M. Graziosi, dans le *Fondeur*, ont tenté, du moins, des sujets modernes plus élevés, dans le sou-



R. DE LA LEMPÉE, Fontaine

venir de Constantin Meunier, mais avec tension, exagération, recherche du pittoresque. La *Senectus*, de M. Bazzaro, est cependant un morceau très sérieux, calme et recueilli.

Dans cet ensemble on peut distinguer quelques délicieuses petites choses dans lesquelles survit l'esprit de la race : c'est le *Porteur d'eau arabe* de M. Fontana et les nombreuses figurines si vivantes, si expressives et toujours si distinguées en même temps, de M. Gemito, comme l'*Acquaiolo*, le *Pêcheur*, etc.

Le 10 mars 1900, le *Journal* annonce que le musée de la Ville de Paris, avec l'assistance de la Société des Amateurs de la Sculpture, a décidé d'organiser une exposition de sculpture, ouverte du 10 mars au 10 avril 1900, sous le titre de « Exposition de sculpture ». Cette exposition, qui a lieu au musée de la Ville de Paris, obtient un grand succès. On y reconnaît les *Saturnales* de M. Ernest

Le premier, un homme, se penche au long du socle, prend soin de nous rendre compte de la « technique » des « techniques » philosophiques et morales de l'auteur. Nous sommes donc en présence de ces mentes artistiques. Il faut s'imaginer une scène d'opéra, une comédie de dix personnages avinés, patricienne dans son langage, dans son comportement, prêtres flûbant, prostituée dépoitraillée, mercenaire, etc., etc., etc., de flûte, tout cela s'avancant de face, dans une attitude d'ivresse, un accent de vie exagéré, comme à travers l'ivresse du monde, présentant je ne sais quel aspect ridicule et farouche, grotesque et qui vous hante. C'est évidemment un groupe qu'on ne peut pas oublier. Le second, d'une singulière force expressive, est une habile ruse d'exécution. On reste, cependant, un peu déçu de l'emploi qui en est fait.

En l'apogée, au milieu d'une production pittoresque assez médiocre, dans les musées italiens, se distinguent deux ou trois figures d'artistes heureusement d'ores. C'est d'abord M. Beuillière, avec un *Momument à Gagarine*, œuvre sentiment de la Renaissance florentine, trop chargé peut-être, mais très décoratif, divers bustes fort remarquables de vie et de mouvement, et une très bonne statue de *Trucba*, romancier populaire, d'un type excellent style.

Al Q. et al. renvoie divers bûtes d'expression, un peu maniérés, quelques-uns froids, et le langage de la *Tradition*, déjà exposée il y a dix ans, singulièrement celui de vieille femme, un corbeau sur l'épaule, enseignant à l'enfant, par exemple, un peu étrange à une élude réaliste.

M. M. 26. Blevy Fabry, ce que nous avons suivi dans nos Salons, est représentative de certaines des *Virtus theologiales*, la Foi, l'Espérance, l'Amour, mais avec un peu de mollesse, mais non sans une certaine beauté sculpturale.

Le *Chien de Meunier*, de M. L'Amour, — un enfant de chien qui se comporte comme un chien, qu'il porte en même temps que des bouts de bois, des os, des branches, rendus assez simplement dans une

recherche d'observation qui ne vise pas trop à l'anecdote ni à l'esprit.

Le Portugal, enfin, mérite d'être mentionné, ne serait-ce que pour s'arrêter.



Prince Paul Teixeira — LE COMTE TOISSTOT

après avoir signalé les figures de M. Gouveia, *Béatrice de Portugal*, et Costa, *La Source*, devant les envois de M. Antonio Teixeira Lopes. Nous nous trouvons là en face d'un véritable statuaire. Ses *Portes de l'église de Camêlari*,

On a vu un développement décoratif dans le goût meridional du xvi^e siècle, et on a vu l'aspect d'un *S. J. Isacco*, sobre et expressive, sa *Charité*, une *Trinité* tenant dans ses bras deux enfants, comme avec un lointain souvenir de Michel-Ange dans la couleur, dans l'exécution et dans la disposition des draperies, sont des œuvres tout à fait dignes d'estime. Mais je recommande particulièrement la figure de *l'Histoire*, assise sur le bord du monde, l'historien Oliveira Martins, un livre ouvert sur les genoux et une patène dans les mains. Des patines diversement colorées diminuent un peu l'aspect de ce bronze en lui ôtant toute son unité, mais la figure est belle avec une recherche de naturalisme expressif, sans exagération ni faiblesse. La draperie est étudiée avec goût, dans le caractère du personnage, et dehors du convenu. C'est une image méditative, empreinte de mélancolie et de gravité. Elle honore cette petite école sympathique et élève digne d'être revêtue d'œuvres fort inégales et d'idéals un peu mêlés.

LEONCE BÉNÉDITE.





LA TERRE

LES ARTS DU FEU

II

LA PORCELAINE



AVANT les surprises que nous réservait l'Exposition de 1900, une des plus complètes et des mieux accueillies est celle que nous a donnée l'industrie de la porcelaine. Il y a là une manifestation nouvelle, une révolution profonde à laquelle tous les artistes, tous ceux qui aiment véritablement et qui comprennent la céramique, ont applaudi avec enthousiasme, mais dont beaucoup, après un examen un peu superficiel et sans tenir compte des travaux et des recherches de nos potiers français, ont trop facilement attribué tout l'honneur à la manufacture royale de Copenhague.

C'est là une erreur contre laquelle on ne saurait trop protester.

Il serait certainement puéril de nier l'influence considérable exercée

après 1889 sur l'industrie de la céramique en général, aussi bien en France qu'en Allemagne, pour la porcelaine de Copenhague; mais, en réalité, cette porcelaine n'a pu nous être que l'expression d'une note d'art absolument personnelle,



Vase en porcelaine de Sèvres.

de l'école de Ch. Fort, de Deck, de Peyrussou. Les expositions de Bracquemond, Havardant et de tant d'autres sont là pour l'attester.

Ce qui domine actuellement dans l'ensemble général de l'exposition de la céramique, sont quelques rares exceptions, c'est l'emploi des couleurs au feu, dont la palette, forcément assez pauvre, s'est sensiblement enrichie dans les dix dernières années et tend de jour en jour à s'enrichir. Le

admirablement servi par l'emploi d'une matière merveilleuse, d'une pureté et d'une « distinction » parfaites, mais dont les procédés de décoration n'avaient rien de particulier. Que certains fabricants aient été séduits par cet art tout spécial jusqu'au point de le copier presque servilement, même dans ses formes, comme on en peut voir de regrettables exemples chez plusieurs exposants de la classe 72, cela est malheureusement vrai, mais il est inexact de dire que la transformation radicale qui s'est faite dans les procédés de décoration de la porcelaine actuelle soit due aux céramistes danois. Ils l'ont peut-être bâtie, mais en réalité, elle remonte beaucoup plus loin que 1889; les travaux du laboratoire de Sèvres, les

mode d'emploi varie, mais de quelque façon qu'elles soient appliquées, ces couleurs n'en participent pas moins à l'éclat et à la pureté de la couverte et prennent, sous l'action de la haute température à laquelle elles sont soumises, une délicatesse de ton, une transparence et une harmonie que l'ancien procédé de peinture, sec et terne, était impuissant à donner.

Ce que l'on y remarque également, c'est la prédominance des couvertes unies ou flammées et des « cristallisations » dont on a trop abusé, croyons-nous, surtout dans les grandes pièces qu'elles « déforment » lorsqu'on les regarde à une certaine distance, et qui ôtent à la porcelaine son charme et sa pureté. Il en est de même de ces pièces jaspées de taches d'une coloration parfois étrange, frangées d'un liséré jaunâtre ou verdâtre, qui laissent croire que la porcelaine ainsi décorée est atteinte d'une maladie de peau.

En résumé, et c'est là ce qui distingue l'exposition actuelle des précédentes et la rend pleine de promesses pour l'avenir, c'est surtout la « chimie » qui semble avoir progressé d'une façon merveilleuse. Il faut maintenant que les savants, et le résultat se produira certainement, deviennent assez complètement maîtres des nouveaux procédés dont nous admirons les premières applications, pour les rendre en quelque sorte esclaves des artistes, de façon que ceux-ci puissent les employer à coup sûr, et les faire entrer presque mathématiquement et sans craindre de mécomptes dans un ensemble décoratif.

Ceci bien établi, il nous sera beaucoup plus facile d'étudier et de faire comprendre les différentes « expositions » qui attirent et retiennent l'attention à l'esplanade des Invalides.



VASE DE LA MANUFACTURE NATIONALE
DE SEVRES

LA REVUE DE L'ART

Le premier (fig. 2), nous placerons celle de la manufacture de Sèvres qui, malgré quelques esprits chagrins, obtient un succès incontestable.

Que l'on ressent tout d'abord en entrant dans les salles réservées à notre grand établissement national, c'est une impression d'harmonie générale.

Une délicatesse infinie et qui charme par sa nouveauté et l'on pour-



FIG. 2. — (Sèvres) — (fig. 2) — « L'ANGE », par M. A. Le Gall (Manufacture de Sèvres).

rait être par sa simplicité. Il y a loin, en effet, de ces vases aux formes pures et pures un peu rigides, aux décorations sobres, sans surcharges de bronzes et de fleurs à ce que l'on était accoutumé de voir. Dans une lettre conservée au Musée, Daru, par ordre de l'Empereur, adressait à Brongniart, alors directeur de la manufacture, de très vifs reproches au sujet de deux vases envoyés et envoyés à Saint-Cloud et qui n'avaient que des fleurs pour tout

Ornement. Dans les idées de l'Empereur, en effet, la porcelaine devait toujours être simple et chaste. Qu'ils fussent grands ou petits, les vases avaient pour



VASE EN CORDOBAINE (1911) - MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

mission de rappeler des faits de l'histoire ancienne ou contemporaine — contemporaine surtout —, et sur les moindres pièces de service, même sur les assiettes, on devait voir des portraits de personnages connus, des villes con-



FIGURE EN BISCUIT DE « SUDOLÉ » « LA DANSE DE L'ÉCHARPE », par M. A. LÉONARD,
manufacture nationale de Sèvres.

quises par ses armées victorieuses, des épisodes des batailles qu'il avait livrées, etc. Cette préoccupation de « faire parler » la porcelaine dura pendant plus de la moitié du siècle et, longtemps encore, toutes les grandes manufactures, aussi bien en France qu'à l'étranger, subirent cette influence.

Aujourd'hui la porcelaine de Sèvres laisse à la peinture le soin de faire revivre sur la toile les événements dont on désire conserver le souvenir ou de

seulement) dans des allégories d'une conception puérile et souvent ridicule. Mais ambitieuse qu'elle par le passé, elle se contente de remplir un rôle plus modeste, mais qui rentre mieux dans sa nature, celui de contribuer franchement et simplement à la décoration de nos intérieurs; et si nous ne trouvons plus de « faits divers » sur ses vases, nous y rencontrons du moins des fleurs et des arabesques ingénieusement disposées, des plantes et des oiseaux qui n'ont d'autre prétention que de se montrer dans la simplicité d'un dessin acceptable et d'un coloris harmonieux.



VASES ET ASSIETTE (série) Boulton et Co. Angleterre.

Un des grands succès de l'exposition actuelle de Sèvres est celui qu'obtiennent à juste titre ses *biscuits* en « porcelaine nouvelle » d'une matière si délicatement pure et douce à l'œil et d'une perfection de fabrication que nulle autre manufacture ne peut égaler. Laissant de côté, sans cesser pour-
tant de les reproduire, les délicieux biscuits qui, au siècle dernier, ont fait sa réputation et dont les terres cuites originales sont une des richesses de son incomparable musée, Sèvres s'est surtout attaché à reproduire en porcelaine quelques unes des œuvres les plus célèbres de nos sculpteurs modernes, tout en demandant également à plusieurs de nos maîtres actuels des modèles nouveaux. C'est ainsi que parmi les nouveautés de son exposition, on peut citer deux grandes pièces du *Surtout* de Frémiet, la *Ménérce* et la *Diane du*
Lycée, deux chefs-d'œuvre de la question d'art, sont, au point de vue de la

fabrication, de véritables merveilles de difficultés vaincues, celle du *Surtout des chasses* de Gardet, et cette suite si remarquable des gracieuses et vivantes figurines d'Agathon Léonard, la *Danse de l'écharpe*.

La place nous manque pour étudier comme elles le mériteraient les expositions de nos grandes manufactures françaises qui toutes, elles aussi, ont absolument transformé leur mode de décoration et fait l'application la plus heureuse des couleurs de grand feu. Nous devons nous borner à citer les noms des Charles et Théodore Haviland, des Guérin-Lézy, des Hache, des Pillivuyt, pour ne mentionner que les plus importants, dont les produits, malgré l'installation défectueuse de la classe 72 à laquelle avait été réservé un emplacement peu en rapport avec la place que méritait d'occuper la céramique, n'en brillent pas moins au premier rang de l'industrie de la porcelaine et n'ont pas de rivaux en Europe.



VASE, DUNN, maison Doulton et C. — Angleterre.

Angleterre. — Pour des causes que nous ignorons, les grandes manufactures d'Angleterre qui, déjà, en 1889, ne s'étaient fait représenter que par des marchands, se sont complètement abstenues cette année, et la porcelaine anglaise ne figure à l'Esplanade des Invalides que dans le pavillon spécial, construit tout en grès, où sont exposés les différents produits de l'importante maison Doulton et C. Dans la partie réservée aux porcelaines, la pièce principale est un grand vase dans

peut-être, d'écouter toutes les critiques et, aussi, il faut bien le dire, tous les éloges des porcelaines anglaises en général; une pâte d'une nature spéciale, se prêtant admirablement à la fabrication et à la décoration, une exécution très fine, les contours surchargés de détails, d'une lourdeur d'ornementation et d'un mélange d'harmonie et de proportions entre les diverses parties



de la pièce qui font regretter que tant de talent et de soins aient été employés pour arriver à un résultat aussi peu satisfaisant. Ajoutez à cela, chez les céramistes anglais, ce que l'on pourrait appeler le manque de franchise, qui fait que l'on ne sait pas, au premier abord, à quelle matière l'on a affaire, si c'est de la porcelaine ou de l'ivoire sali, de la porcelaine dorée ou du bronze mal patiné.

Tel est, en réalité, le grand vase *Diana*, décoré de chaque côté de peintures admirablement traitées, représentant le mythe d'*Orphée*, mais surchargé de reliefs lourds et boursifs, figure de Diane chasseresse sur le couvercle, griffons, mascarons, arabesques, etc., le tout dans le goût de cette fausse Renaissance qui sévissait en France il y a cinquante ans avec les Chenavard, les Julienne, les Catenacci, etc.; tel aussi le *Vase du Dante*, orné de très belles peintures, mais montrant autour du pied quatre petites figures assises, roides, sans grâce et sans accent, représentant, les unes, *Dante* et *Béatrice*, les deux autres *l'Intelligence* et la *Force*, tels

encore le *Vase de l'Amour* et plusieurs autres qu'il est inutile de citer.

Combien sont préférables, à côté de ces pièces un peu prétentieuses, les vases plus simples, un, entre autres, de forme ovale, décoré en plein de peintures merveilleusement dessinées et d'une fraîcheur et d'une richesse de couleurs qui a dû égarer la palette du plus habile peintre sur toile.

Quant aux porcelaines de « service » exposées par MM. Doullon, et sorties de nos manufactures de Burslem, elles sont ce que l'on devait attendre de ces habiles fabricants, les unes d'une richesse inouïe, et qui ne craignent pas d'être même surchargées de dorures, les autres, plus



VASE IN PORCELAIN AND GLASS, 19th Century

simples et de bien meilleur goût, décorées par impression et d'un bon marché défiant toute concurrence, mais toutes d'une exécution irréprochable et d'une pâte superbe.

Allemagne. — Très exaltée par les uns, très dénigrée par les autres, l'exposition des porcelaines de la manufacture royale de Berlin Charlottenburg est très difficile à apprécier à sa juste valeur. Il est certain que si nous nous plaçons exclusivement au point de vue de notre goût français, étant données surtout les tendances de la nouvelle école, nous trouverons dans la plupart des pièces qui y sont exposées, trop d'exubérance et une surcharge certainement exagérée de sculptures et de reliefs ; ce que personne cependant ne pourra leur refuser, c'est la perfection véritablement surprenante avec laquelle toutes ont été exécutées, et il est permis de dire à qui connaît les difficultés du « métier » que certaines de ces pièces en porcelaine blanche, la grande cheminée et la console surmontées de glaces aux riches cadres de rocailles, la boîte d'horloge décorée de peintures et d'où se détache une Renommée en haut-relief, méritent l'admiration la plus sincère et la plus absolue. Et quelle belle matière ! Quel émail pur et limpide !

Si, faisant abstraction de la question d'art, toujours si délicate à apprécier, nous examinons au seul point de vue de l'exécution l'ensemble de la décoration des pièces exposées, ici encore nous n'avons qu'à louer sans réserves. Il y a là des paysages signés *Menzel*, d'une souplesse et d'une habileté de facture, d'une fraîcheur et, souvent, d'une vigueur de coloration qui défient toute comparaison. Il est juste de dire aussi que la couverture de la



COFFREIL DE CEN SURTOUT DE 7 PIÈCES OFFERT PAR L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE A L'EMPEREUR D'AUTRICHE A L'OCCASION DE SON DEUIL.

manufacture royale de Berlin

de la manufacture de Berlin, se prêtent merveilleusement à l'application des ors et des couleurs. L'important, au musée de Sèvres des pièces du siècle dernier, est qu'elles semblent faire corps avec la couverte et, pour employer une expression de qu'on ne trouve presque autant que sur la porcelaine tendre, qu'elles sont « soudées » à elle.

Mais, si nous étendons un peu plus et à notre avis, il est regrettable que les deux tiers de l'exposition de la manufacture royale de Berlin n'aient pas été consacrés à mettre plus en évidence que nous ne saurions trop louer, c'est



Porcelaine de la manufacture royale de Berlin.
Nuage et médaillon.

celle des porcelaines nouvelles au grand feu, qui se trouvent reléguées, et comme perdues, au second plan. Il y a là des pièces d'une conception tout à fait particulière, souvent d'un grand caractère d'art, et, surtout, d'une richesse de couleur, d'une pureté d'émail, qui ont conquis les suffrages de tous les véritables céramistes et qui

auront, croyons nous, une

bonne influence sur l'avenir de l'art de la porcelaine en Allemagne.

Quant à la manufacture royale de Meissen, qui occupe toute une salle à côté de celle de Berlin, nous ne pouvons que regretter la persistance avec laquelle elle croit devoir se cantonner dans son « ancien genre » et dans la reproduction des modèles de Kaendler qui avaient établi sa réputation il y a un demi-siècle. Les efforts qu'elle a faits pour en créer de nouveaux ne semblent pas à cet égard très heureux, et certains de ses vases, entre autres l'un de *Bien et Waagner*, à fond bleu royal avec de la peinture transparente bleue et blanche, celui de la *Danse des Néréides*, où « les profondeurs et les hauteurs du bleu produisent un effet magique » etc., sont des erreurs de goût, de goût et de technique, et qui n'ont rien à voir avec l'art de la porcelaine.

Il y a, cependant, la plupart des nombreuses et importantes manufactures de porcelaine qui ont participé à l'exposition actuelle, mais à l'exception de

celle de MM. Fisher et Mieg, de Pirkenhammer, aucune d'elles ne mérite que l'on s'y arrête; c'est, chez elles, un amas de dorures éclatantes et criardes du plus mauvais goût ou une réunion de ces horribles statuettes à peinture polychrome mate ou à reliefs patinés, véritables « articles de bazars » qui corrompent le goût du public et dont la vente devrait être interdite.

Seule, la manufacture de Pirkenhammer, près Carlsbad, qui a, du reste, pour directeur d'art un Français, M. Carrier, se distingue par une fabrication hors de pair et qui fait le plus grand honneur à ses propriétaires. Les anciens procédés de peinture y ont été presque entièrement abandonnés et la décoration au grand feu, sur cette superbe porcelaine que donnent les riches gisements de kaolin de Zettlitz, y règne en souveraine. Parmi les objets les plus remarquables de cette belle exposition, nous citerons le *Service pour rendez-vous de chasse*, commandé



POT DE ORATION POLYCHROME AU GRAND FEU
RELIEFS MODELES DANS LA PATE
Manufacture de MM. Fisher et Mieg, à Pirkenhammer, 1886

par l'archiduc ***. d'une exécution parfaite, sur lequel cependant il serait à désirer qu'il y eût un peu moins d'or, quelques beaux vases, entre autres celui *aux yeux*, ceux en camaïeu d'un bleu superbe d'un ton particulier, et quantité de petites pièces d'étagère décorées avec un goût charmant et une sobriété qui contraste singulièrement avec les feux d'artifices des comptoirs voisins. D'une plasticité remarquable, la pâte employée dans cette manufacture se travaille avec une extrême facilité, et plusieurs des porcelaines exposées sont décorées, après le tournage ou le moulage du corps de la pièce,

— Ces vases, si habilement et si main levée, qui conservent ainsi toute la pureté du goût et de l'artiste.

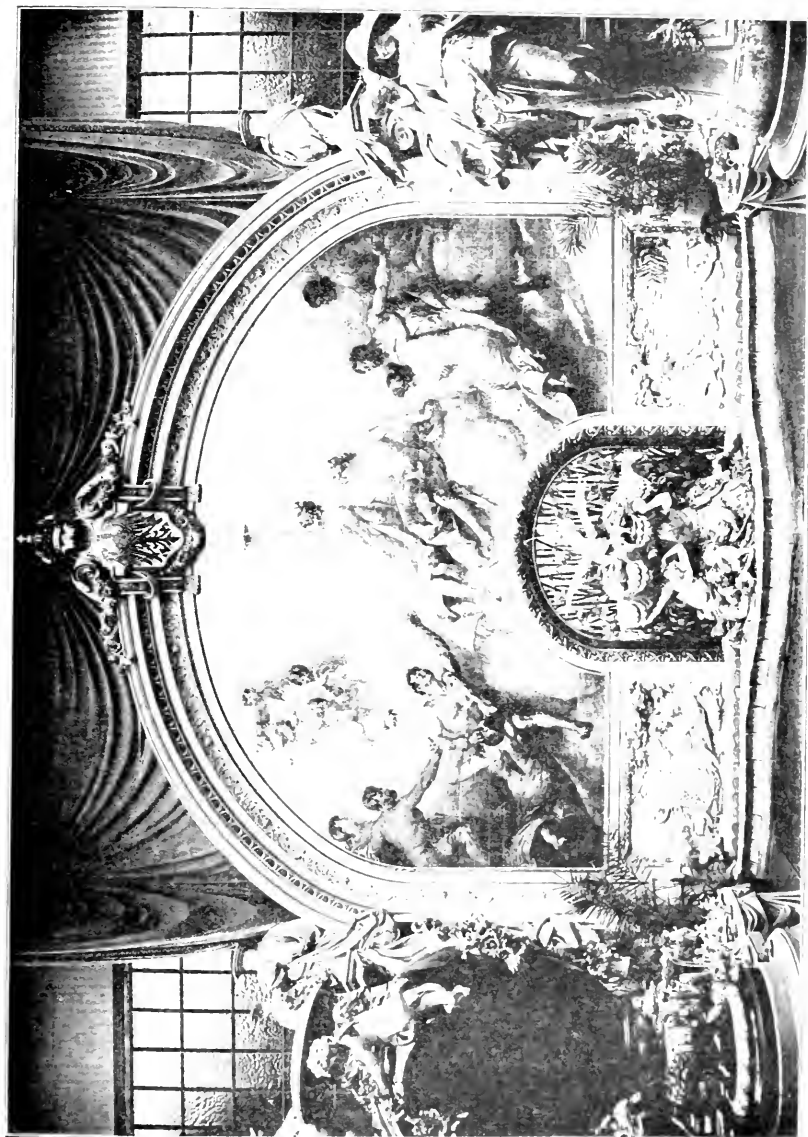
Les vases si, de ne pas citer dans la Hongrie la manufacture de Hérend :



fondée en 1839, elle faisait autrefois ces imitations absolument parfaites des porcelaine de Chine, de Sèvres et de Saxe que Brongniart mentionne avec éloge dans son *Traité des Arts céramiques* et qu'admiraient si fortement Thiers et Humboldt. Le directeur actuel de cette fabrique, M. Fisher, qui est même son principal artiste et praticien, a exposé des vases en pâte colorée, décorés de branches et de feuilles en relief blanc ou en couleur, d'une très bonne fabrication et d'un goût parfait.

Russie. — L'exposition de la manufacture impériale de Saint-Petersbourg ne comprend que quelques pièces de grand feu, qui prouvent que les anciens procédés de peinture, les imitations des vases de Sèvres à cartels de figures pendant si longtemps en faveur en Russie, sont

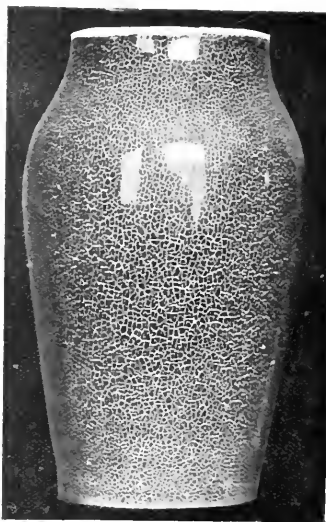
devenus abandonnés. La plupart de ces pièces nous montrent l'imitation de la porcelaine de Copenhague pour laquelle, on le sait, le Tzar a une prédilection assez prononcée; c'est la même matière irréprochable, le même fini si pur et si limpide, les mêmes colorations douces et harmonieuses. Une autre imitation, mais moins heureuse, est celle des pâtes peintes sur fond coloré. Le seul spécimen que nous montre la Russie est une vase en pâte bien foncée, décoré sur sa face antérieure



FIGARO. — *Portrait of M. Figaro, by M. J. P. P.*

d'une figure de femme et, sur l'épaule-ment et à la base, d'ornements de coquilles en relief découpé, ne nous paraît pas très réussi, le camaïeu obtenu par la transparence trop accentuée du bleu du fond sur la pâte blanche produisant un effet absolument faux.

Quant à l'importante manufacture Kousnetzoff, de Moscou, ses directeurs ne semblent pas se préoccuper beaucoup de l'application des procédés nouveaux; leur exposition de porcelaines ne nous montre guère, comme par le passé, que des services à thé aux formes géométriques, à décor polychrome et or, imité des dessins des broderies et des émaux byzantins, ou, encore des copies presque



VASE EN ÉCLAIRCI (1889)
N° 4740 AL GRAND C.
manufacture royale de
Copenhague

fidèles des porcelaines françaises du temps de Louis-Philippe.

Danemark, Suède. Il est bien difficile de dire sur la « porcelaine de Copenhague » quelque chose de nouveau. Depuis son apparition en 1889, toutes les revues d'art, tous les journaux du monde entier en ont fait l'éloge et ont exalté comme elle mérite



LES CHATS, DE OR AL GRAND C.
manufacture royale de Copenhague

« Cette porcelaine, si pure, si fine et d'un art si particulier et si captivant... celle que l'on voit devant les vitrines où la foule se presse, charmée comme elle l'a été jadis, quelques esprits moroses ou envieux ne manquent pas de dire : « Ça va un peu de dedans ! ». En résumé, c'est toujours la même note ! » Qu'importe, en tout cas, si la note est jolie ! Mais, en réalité, la remarque n'est ni juste et ni étiquetée, et la production de Copenhague, si elle ne s'est pas sensiblement modifiée, s'est un peu augmentée. Sans parler des couvertes colorées et craquelées sur fonds unis qui donnent des résultats si nouveaux et si inattendus, la décoration proprement dite a fait de sensibles progrès : les artistes, plus maîtres de leur palette qui elle-même s'est enrichie, plus familiarisés avec l'emploi des couleurs, ont pu donner plus de développement à leurs compositions, ont trouvé pour les exécuter des ressources et des facilités qui leur manquaient autrefois, et ont ainsi obtenu des effets d'une délicatesse et d'un charme inexprimables ou d'une poésie pénétrante.



Au Musée de Copenhague
une tasse en porcelaine de la fabrique royale

Nous avons protesté en commençant cette étude contre l'assimilation que l'on a voulu établir entre la porcelaine de Copenhague et le mouvement de rénovation qui s'est produit dans la décoration de la porcelaine française, mais ce qu'il est impossible de nier, c'est l'influence que cette porcelaine a exercée sur les fabriques des pays du Nord.

A Copenhague même, la manufacture de MM. Bing et Grøndahl, fondée en 1853, a subi cette influence : en parlant ainsi, nous ne voulons pas dire qu'elle l'ait copiée, car ce n'est pas la fabrique royale, bien loin de là. Elle ne l'a pas copiée, elle a copié avec cette même matière si pure et si fine qui semble due à la perfection de la pâte spéciale des feldspaths du Nord, un genre à côté. Aucune

comparaison cependant ne saurait être établie, en thèse générale, entre les produits des deux manufactures: autant les premiers sont d'un art aimable et gracieux, autant les autres sont généralement d'un style sévère, parfois même brutal, mais non sans caractère et sans grandeur. La place nous manque pour les étudier ici comme ils le mériteraient et nous devons laisser à la gravure le soin de montrer la différence qui existe

entre ces deux manifestations d'art, malgré leur commune origine.

Les porcelaines de Rörstrand (Stockholm) se rapprochent davantage de celles de l'ancienne manufacture de Copenhague par la simplicité et le



CHOUSSANCÉ

(projeté par MM. Lang et Grandhild) (Copenhague)



VASE, DÉCOR SOUS COUVERTE
(manufacture de Rozenburg
à La Haye)

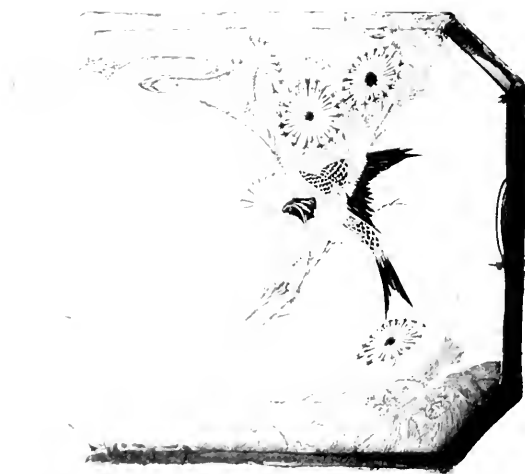
charme de leur décoration, la délicatesse de leurs reliefs modelés dans la pâte même et les tons fins, notamment les roses gris et les mauves pâles de leur coloration.

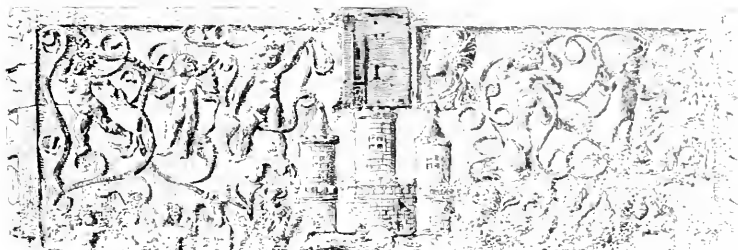
Hollande. — Il nous reste à mentionner les porcelaines, paraissant pour la première fois dans une exposition, de la manufacture de Rozenburg, à La Haye, déjà connue par ses faïences. D'une composition toute spéciale, mais cependant à base de kaolin, ces porcelaines, d'une minceur et d'une légèreté incroyables, ont un caractère de décoration assez étrange qui rappelle par certains côtés l'art japonais et dont l'exécution, d'une facture par

de ces vases, qui n'ont ni originalité. Il est à regretter toutefois que les vases n'aient, les « bouchons » qui leur servent de supports, que des formes aussi bizarres.

En résumé, M. Messon, nous ne pouvons que regretter l'absence d'une œuvre de sa tentative pour faire du nouveau et sortir de l'ordinaire, un objet d'art. Certes, il est bon de respecter et de continuer ce que nous ont laissé nos devanciers, mais cela ne suffit pas. Les directeurs de la manufacture de Florence ont recueilli des anciens moules dont ils se sont servis pour faire des presses qui n'ont cependant rien de remarquable, si ce n'est des figures de Cap et de Monte. Ce sont des choses qui pretent trop à l'imitation qu'il faut laisser aux fabricants de « vieux neuf ».

EDOUARD GARNIER.





L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

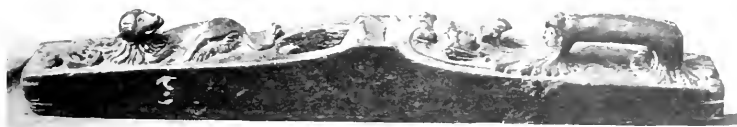
LE MOBILIER



TÊTE D'ÉVÊQUE, D'UN HOMME
MENT DE XVI^e SIÈCLE.
Offert par M. Jules Maunier.

réunion n'en était pas commode.

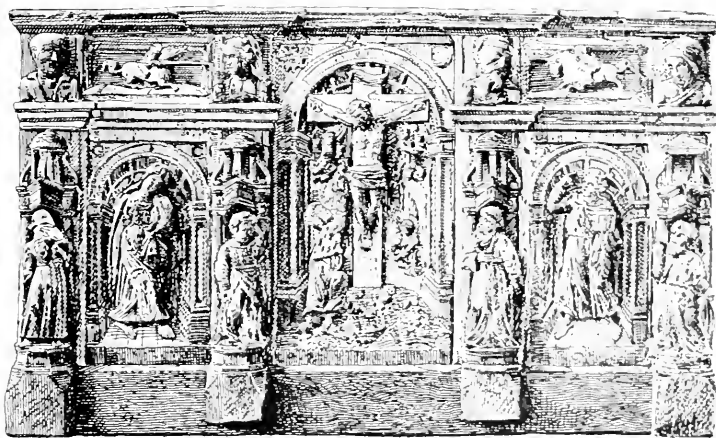
Dans le plan d'organisation de l'exposition rétrospective que M. Louis Molinier avait conçu et fait approuver, les pièces de mobilier, depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, devaient trouver place dans une série de salles concentriques à la cour intérieure du petit palais, et prenant pour par de grandes baies sur les jardins. Elles devaient concourir à former des ensembles reconstituant les diverses époques, et l'idée, à ce point de vue, était bien intéressante, qui consistait à enlever aux objets d'art ce caractère mort et inutile qu'ils revêtaient dans un musée. Mais, c'est à la réalisation que les difficultés devaient commencer, les locaux, comme toujours, ne s'adaptant pas aux nécessités d'une semblable exposition; il fallut tenir compte des petits objets de bois, qu'on ne pouvait laisser à portée des mains curieuses ou cupides, et qui réclamaient des vitrines; or c'est avec la vitrine que commence l'aspect musée. Enfin les meubles se font rares, sont très recherchés par l'étranger, et la



Vierge, *xiii^e siècle*
Collection de M. Moit.

la bonne volonté de M. Boy, de Versailles, l'exposition retrospective a pu en présenter un certain nombre, qui sont tout à fait remarquables, les uns en noyer, les autres en chêne. Ils sont décorés de figures en bas-relief dans des décorations architectoniques.

Dès le milieu du *xiii^e siècle*, le bois sculpté était devenu fort en vogue dans les différents pays de l'Europe, et les sculpteurs avaient su en tirer un parti merveilleux. Des statues, même de grandes proportions, étaient taillées dans des pièces de chêne



Panneau en bois sculpté, *xiii^e siècle*
Collection de M. Boy.

dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail. Les plus remarquables sculptures de bois que la Retrospective ait pu montrer sont de la fin du *xiii^e siècle*, du commencement du *xiv^e siècle*. Telle la belle vierge de M. Albert Bossy, celle de M. Maignan, la vierge assise et couronnée de la collection Boy, qui a conservé toute sa polychromie



des artistes flamands, auxquels ils ont été si utiles en tant d'œuvres d'art.

Les seuls fragments qui ont subsisté de ces grands ensembles est très considérable, et les grands



Fig. 10

ont de la cathédrale d'Angers, ou la vierge en bois de chêne, de la collection de M. Corroyer.

C'est avec les XIV^e et XV^e siècles que celui de la sculpture de bois prit un merveilleux essor; les comptes et inventaires royaux

nous font connaître les travaux que les princes faisaient exécuter eux-mêmes, et l'on sait que les ducs de Bourgogne attirèrent pres-



SAINT MICHEL, BOIS DE CHÊNE
MUSEE DE VALENTIG

(Collection de M. Marcou-Nelaton)

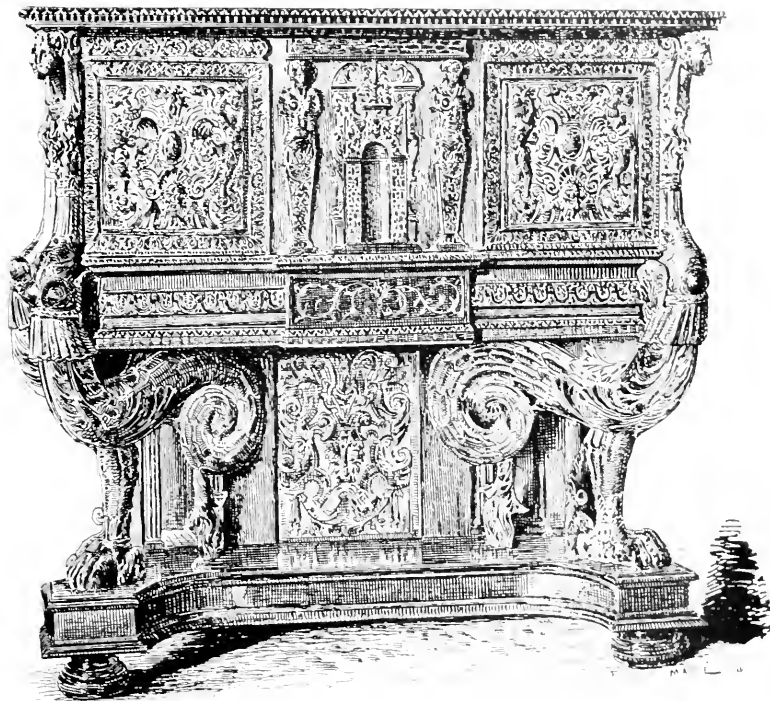
musées d'Europe, Kensington ou Cluny, les musées allemands, Munich, Nuremberg, en possèdent des séries nombreuses. On n'avait dans les collections parisiennes que l'embaras du choix pour les XV^e et XVI^e siècles; on en a pu réunir de tout si fait charmants, comme cet *évanouissement de la Vierge*, de la collection de M. Charles Gillot, l'*Annonciation*, de la collection de M. Cor-

royer, les deux groupes de la collection de



CABINET EN LAQUE, ÉPOQUE LOUIS XV (prefecture de Tours)

M. Ch. Andre, la *Mise au Tombeau* et *La Vierge et sainte Marthe*; et enfin *Présentation au temple*, si curieuse, qui doit provenir de la région champenoise. Quelques personnages isolés, des figures de saints et de saintes à M. Moreau-Nelaton, ne sont pas non plus sans présenter de l'intérêt. Il faut tirer hors de pair une figure de sainte debout,



MUSEE LAYONNAIS DE XVI^e SIECLE. Collection de M. Chabrier, A. 1.

du musée de Château Goulier, et surtout une petite figure de sainte femme, provenant assurément d'un retable et qui devait faire partie d'un ensemble d'un art achevé. Elle appartient à la collection de M. Chabrier d'Arles. Debout, les mains croisées et abaissées, elle est en proie à une douleur concentrée, qu'indiquent le raidissement de tout son corps et la contraction de son visage. Longue, mince et élégante, elle est vêtue à la mode de la fin du xv^e siècle, et tous les détails de son costume contribuent à nous captiver. De plus le bois a conservé complète sa riche polychromie.

10. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 11. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 12. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 13. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 14. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 15. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 16. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 17. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 18. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 19. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux
 20. Les figures sont des petits monuments de bois les plus complets et les plus curieux

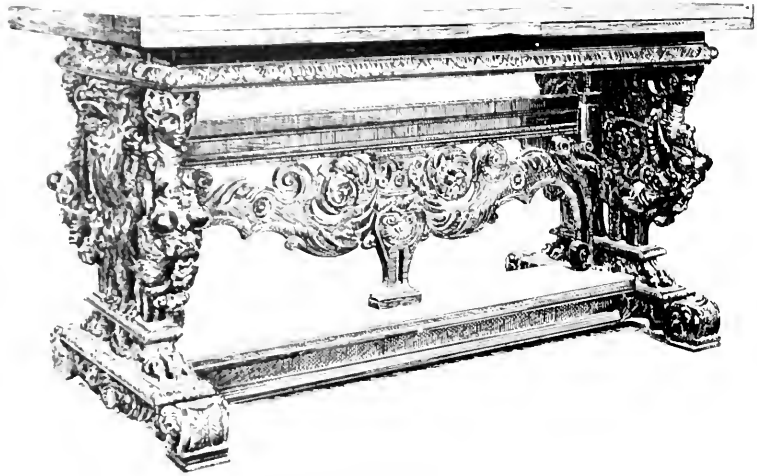


Table de la Renaissance. Renaissance. Renaissance. Renaissance.

On dirait qu'il y avait une table d'or. Mais souvent aussi, avec cette manie du luxe, l'art se perdait dans la recherche de la nouveauté. Les ouvriers du meuble tombèrent dans les excès de la décoration. Les ornements furent prodigués sans mesure, les masques, les figures, les figures hybrides, les arabesques chargèrent la pièce qu'il s'agissait de meubler. Il ne resta presque plus de place à la surface, ni pour le simple effet de la ligne, ni pour une belle ligne.

M. L. Bourdieu a tenté un classement géographique des meubles de la Renaissance. Il ne semble, assez compte du caractère nomade des ouvriers du meuble, que l'influence à laquelle la sculpture monumentale les avait habitués se manifeste dans des meubles trouvés souvent à de grandes distances de leur pays d'origine. Il paraît bien difficile d'opérer un classement géographique des meubles, car ils sont souvent bien loin des lieux où on les a créés. M. L. Bourdieu, dans son livre sur le meuble, a établi d'une façon plus précise, pour les meubles français de la Renaissance deux grandes



MEUBLE BOIS DE LA VILLE
 Ecole de Sambray - collection de M. Schneider

deuxième partie, sous le règne de Louis XII et de François I, et offrant des caractères de style gothique, la seconde en, sous l'influence des arts de l'étranger, tendant à reproduire des monuments d'ar-

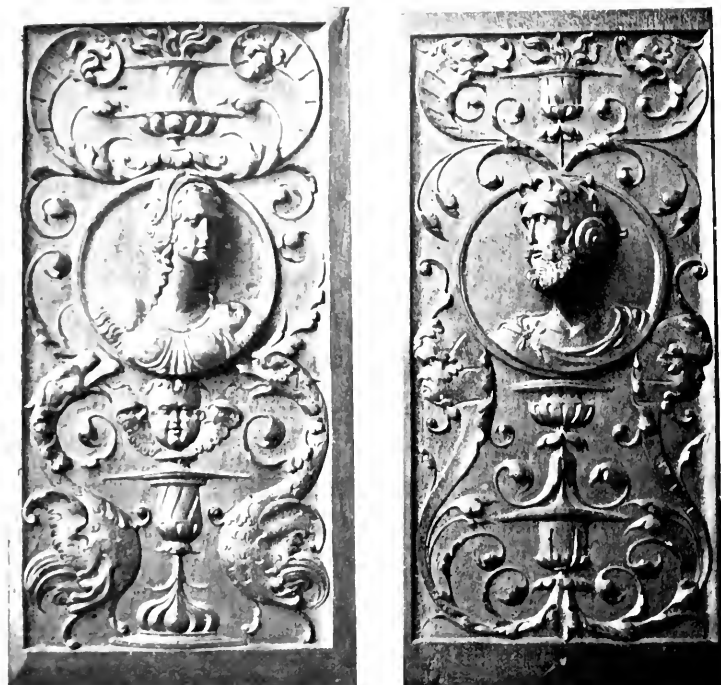
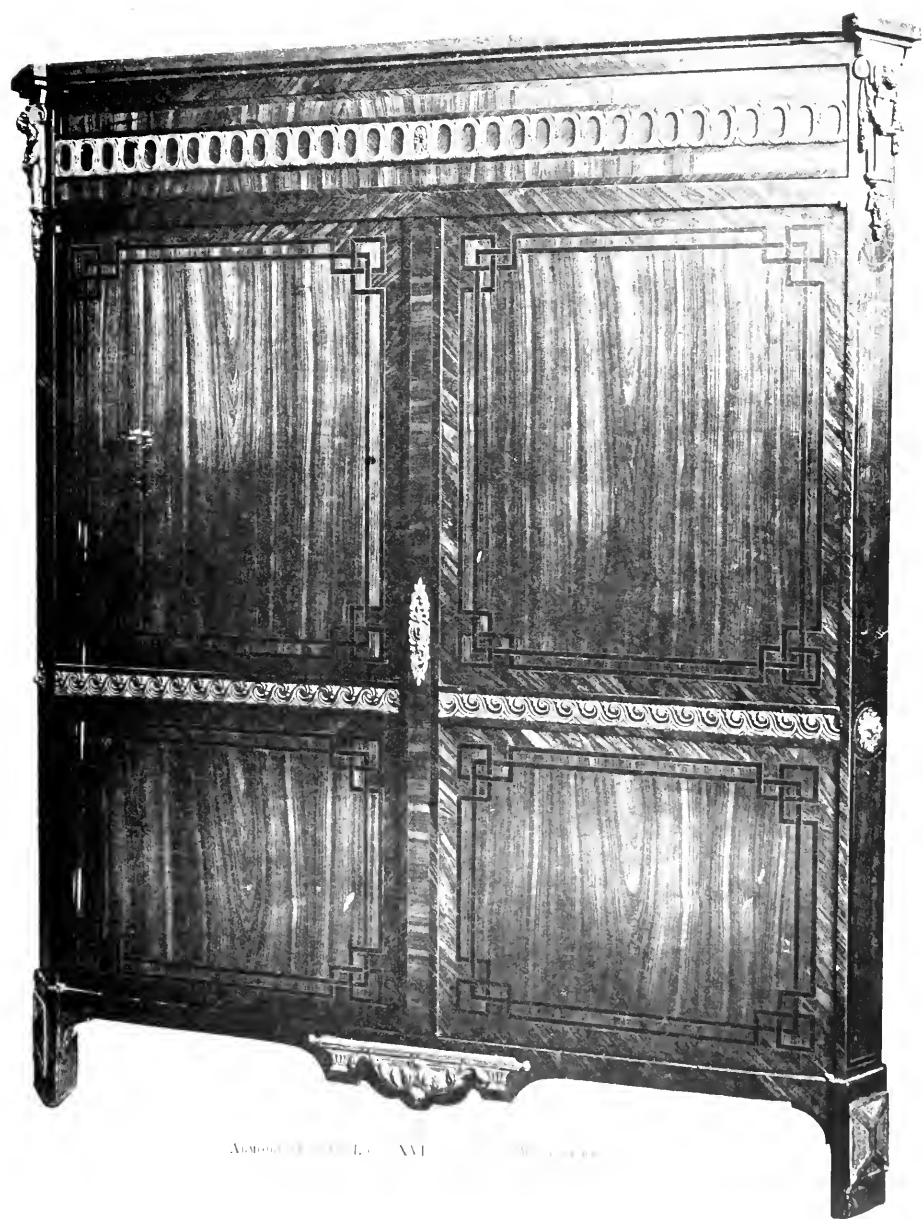


Fig. 100. — Sculptures de François I.

(Musée de la ville de Dijon.)

chitectural, mais en les interprétant librement et en en tirant des conceptions et des formes personnelles.

Or, si, pour passer de la Retrospective ne peut montrer que peu de types, elle nous en fait voir les portes du palais de justice de Dijon, et celles de Bourges, nous en comprendrait, au contraire les deux remarquables meubles de la collection de M. le marquis Arconati Visconti, et de la collection de M. Chabrières. Ces deux spécimens sont donc considérés comme deux spécimens parfaits en leur genre.



Maintes fois a été tracée la biographie de M. Hugues Sambin, menuisier de Dijon. Il a laissé un recueil de gravures où se retrouvent tous les éléments mis en œuvre par lui dans de nombreux meubles qui lui sont authentiquement attribués. L'un d'eux est au petit palais, c'est la porte du *serin* du palais de justice de Dijon, œuvre d'une composition charmante et claire, seulement un peu surchargée dans la partie supérieure, et qui dut être exécutée en 1583. En la rapprochant de la fameuse table du musée de Besançon, on peut considérer hardiment comme étant du style de Sambin, sans prétendre d'ailleurs qu'elle soit son œuvre, une belle table de la même époque prêté par le musée de Dijon.

Quant au meuble de la marquise Arconati Visconti, c'est une des œuvres les plus caractéristiques du style d'Hugues Sambin. Cette armoire à deux vantaux est décorée à sa partie antérieure de trois cariatides, deux hommes et une femme, vêtus de draperies, et reposant sur des gaines recouvertes de guirlandes, de feuillages et de fruits. Les vantaux sont décorés en haut relief de deux figures de Vénus et de Mars, à la partie supérieure; et à la partie inférieure de deux panneaux peints, représentant la création de l'homme, et Cain et Abel. Ce qui est tout à fait extraordinaire dans ce meuble, c'est sa décoration polychrome très bien conservée; non pas que le tout soit d'un goût sûr et parfait, mais il est peu de meubles qui soient aussi complètement représentatifs d'une époque.

En pendant avec lui se trouve un dressoir de la collection de M. Chabrière-Arles, dont la richesse un peu excessive et la manière contournée sont bien significatives de cette école lyonnaise qui fut si féconde, et dont on connaît encore un grand nombre de meubles. Les grandes chimères qui servent de supports aux angles, sont des motifs italiens, qu'on retrouve fréquemment alors. Beaucoup plus simple et plus pur est un petit dressoir, de proportions et de lignes qui rappellent Ducerceau, et qui appartient à M^{me} la marquise Arconati Visconti.

Le lit, ayant appartenu à Antoine de Lorraine, que possède le musée de Nancy, est le type des lits à quatre pièces réunies à angle droit, avec quatre piliers supportant le ciel. On ne peut enfin rencontrer pour le xvi^e siècle de plus belle chaire et de plus belle table que celles qu'a bien voulu prêter M. Chabrière-Arles.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter longtemps aux meubles du commencement du xvi^e siècle, à ces cabinets de bois d'ébène dont les artistes français avaient étudié la fabrication dans les Pays-Bas, et dont la Rétrospective présente deux spécimens



POUR LA TABLE XVI
collection de M. Grandpierre

lier plus de mesure et de goût. Il était sculpteur, et cette pratique de l'art entre pour beaucoup dans le style par lequel il se recommande à nous. Son œuvre nous est connue par les trois catalogues de vente qu'il fit de ses meubles en 1749, 1757, 1765, et par l'inventaire dressé à sa mort. Les deux armoires que M. Chappey a bien voulu prêter sont décrites tout au long dans l'un d'eux ; elles nous donnent, avec le médaillier de la



MEDAILLIER PAR CRESSENT
cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale.

Bibliothèque nationale, une juste idée de ce qu'est son art. Les ornements de cuivre y tiennent une place importante, et l'ébénisterie est destinée avant tout à en faire ressortir la richesse et l'élégance. Cressent attachait à ses bronzes une très grande importance ; il ne manque jamais, dans ses catalogues, d'en parler de façon toute particulière. Le médaillier de la Bibliothèque nationale, en bois d'amarante et en forme d'armoire à deux corps, a chacun de ses panneaux décoré d'un cadre ciselé et doré. Au sommet une terrasse supportait le buste du fils du Régent, qui appartient à la bibliothèque Sainte-Genève ; l'Exposition a rendu possible leur réunion.

On sait la vogue qu'eurent, dès le règne de Louis XIV, les laques de provenance orientale ; le succès fut si vif qu'on tenta de les imiter : la fabrication de ce vernis

les commodes en cuivre de Robert Martin et de ses fils. Au début du règne de Louis XV, on trouve encore un genre de commodes bombées portées sur des pieds en S. Ces commodes en cuivre étaient décorées de paysages chinois laqués. Citons comme exemple une commode appartenant à la préfecture de Tours, au XVIII^e siècle du Mans.

1. L'usage de la pétrition et de la gouge que Cressent avait apporté à un haut degré, n'était pas suivi. Juste-Aurèle Meisssonier allait exercer sur les artistes, par ses leçons et ses exemples, une influence néfaste. Il oubliait trop cette loi



Commode en cuivre
par Robert Martin.

de la sculpture (voir notamment le Polpet), et que la fonction du meuble demeure la loi de sa forme. On ne doit pas de voir, des dessinateurs comme Holz et Pineau allaient continuer, en portant leur art aux dernières limites de la délicatesse, à le faire durer. Les postmodifications qu'il avait eues jusqu'alors. Le médaillier et les encoignures de Louis XV, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, qui proviennent, des petits appartements de Versailles, donnent l'idée de ce style charmant, mais déjà déréglé. On voit aussi des en bois sculpté et doré, du musée de Narbonne et du palais de Fontainebleau, qui proviennent d'un pignon.

1. La période correspondant à la jeunesse de Louis XV, quelques noms se souviennent. Jean Pierre Lathuille a laissé signée de son nom une remarquable commode de marqueterie d'amarante, de violette et de rose, d'une grâce et d'une légèreté qui rappelle une autre enrichie de bronzes d'une belle ciselure. Le médaillier national en a prêté toutes deux à la Retrospective.

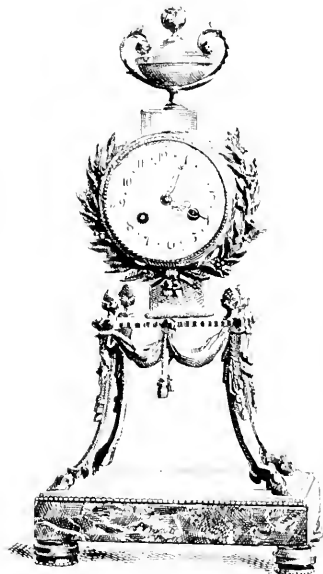
2. Le maître de la pétrition et des dessins de Meisssonier fut alors Jacques Callieri, auquel



succéda son fils Philippe. On a discuté sur ce que pouvait être leur œuvre dans les médailliers de Louis XV dont nous avons parlé plus haut, et on serait assez tenté de croire les Caffieri auteurs des bronzes qui les decorent. Pendant toute cette période, ce qui caractérisa le meuble, c'est la prédominance des courbes, la suppression presque absolue de la surface plane, et le caprice d'une ornementation où la ciselure fut poussée aux limites les plus extrêmes. C'est avec Mme de Pompadour qu'on semble être revenu à une recherche un peu plus sage des formes calmes et de la simplicité, et l'artiste qui contribua le plus à ménager cette transition fut OËben, que la favorite avait pris sous sa protection. Louis XV avait consenti à lui concéder un logement aux Gobelins, puis à l'Arsenal. Nous savons qu'il était élève de Boulle ou d'un de ses fils ; et il apparaît dans les vieux textes comme un marqueteur habile, un maître expert à employer les bois de provenance exotique. On sait sa part de collaboration dans le fameux bureau de Louis XV, aujourd'hui au musée du Louvre, qu'acheva Riesener. Il ne semblerait pas impossible qu'en dehors du secrétaire de sycomore du Garde-meuble qui porte son estampille deux autres œuvres pussent ici être attribuées à OËben ; ce sont deux meubles-armoires de petite dimension, l'un à M. Scott, l'autre à M. Victor Klotz. Et c'est dans ces meubles, plutôt modestes, mais d'une technique si accomplie, d'un goût si parfait, qu'il faut surtout l'admirer.

Quand Louis XV disparut, la coquetterie de l'ornement regnaît dans tous les arts du luxe. OËben venait de mourir. Mais dès l'a-

venement de Marie-Antoinette un de ses collaborateurs allait passer au premier plan et se distinguer par des travaux qui ont rendu son nom éternellement célèbre dans les annales de l'ébénisterie. Il fut obligé d'avoir deux manières, puisqu'il avait commencé avec Louis XV, et qu'il dut terminer beaucoup de travaux qu'OËben avait entrepris et laissés en cours d'exécution. Mais Riesener se rendit compte sans doute qu'OËben avait trop cherché la complication des formes, et qu'il fallait un idéal plus simple. Il devint vite l'un des promoteurs de ce mouvement de renaissance pseudo-antique dont Vien en peinture était l'apôtre, mouvement auquel le nom de Marie-Antoinette dans l'ameublement demeure attaché. Le bureau plat du Garde-meuble, le superbe bureau de Louis XVI, obligeamment prêté par MM. Loewengard, la com-



PEUPEL PENDULE, LOUIS XVI

(collection de M. Aul.)

de M. Max et la Brie témoignent hautement de l'habile concepteur et du goût sûr de l'ouvrier de la décoration du meuble; il s'adressa d'ailleurs

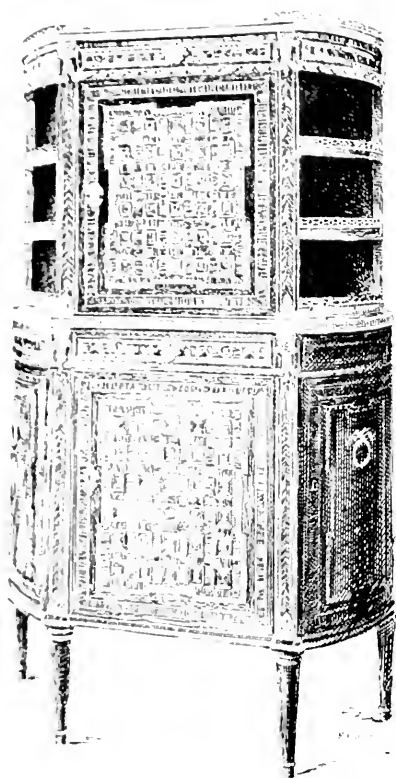


FIG. 1. — C. XVI.

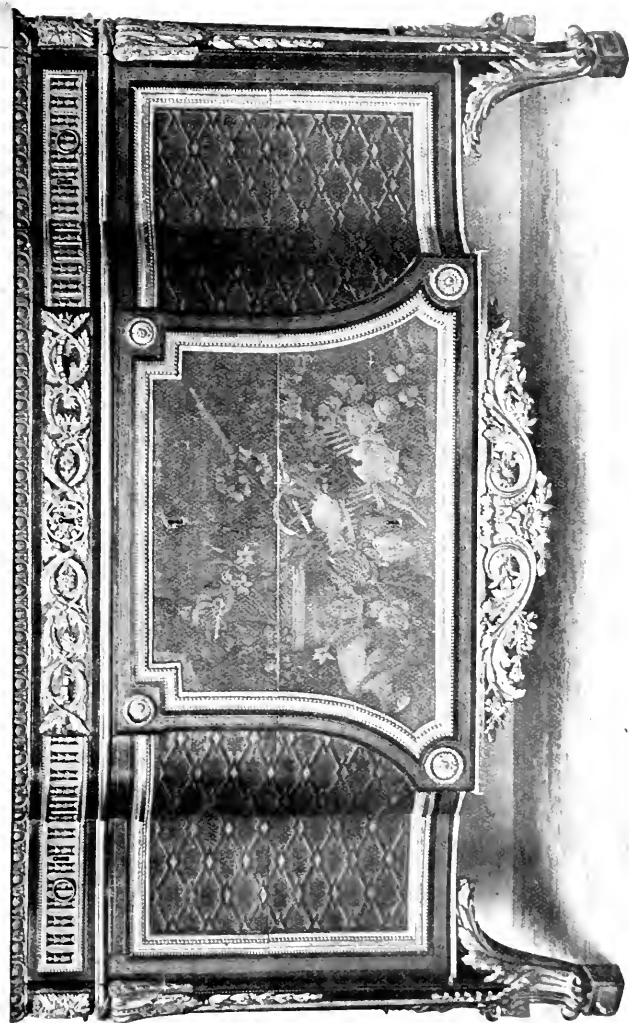
(Musée de la Ville de Paris.)

Orfèvres et les joailliers ont prodigué les trésors de leur fantaisie et de leur talent; on ne peut nier à tout jamais la fatale décision que prenait le 3 décembre 1689 l'Assemblée nationale, en envoyant à la Monnaie toute l'argenterie qui servait sur ses tables, et les objets par lesquels il invitait ses sujets à imiter son exemple. De pareilles décisions ont enrichi la France d'œuvres admirables. Un très-petit nombre ont survécu : les plus intéressantes et les plus précieuses par M. Stein sont de ce fait des objets tout à fait rares.

presque toujours au grand ciseleur gentilhomme et aux ouvriers de son groupe. On ne peut pas, je pense, rêver meuble plus charmant, mieux pondéré et plus simple que le secrétaire en bois de citronnier de la collection de M. Scott, sans que j'y veuille mettre cependant le moins du monde le nom de Riesener.

Mais autour de Marie-Antoinette, les noms d'ébénistes apparaissent nombreux, et que de talents se produisirent alors : Carlin, François Lelen, Saunier, puis des étrangers, Weisweiler, Rœtgen, Benemann, dont la commode en acajou, du palais de Fontainebleau, décorée d'un trophée de bronze, est vraiment admirable! L'un d'eux ne nous a laissé qu'un meuble, qui est célèbre, et que l'on peut juger au petit palais : c'est l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette. Schwerdfeger, auquel on venait d'accorder le brevet de maîtrise, dut la terminer en 1787. Ce meuble rectangulaire est d'une froideur extrême; c'est la fin d'un art qui allait faire place au mobilier rectiligne et compassé du Directoire et de l'Empire.

Les meubles n'auraient pas suffi à donner de cette admirable époque du XVIII^e siècle l'idée totale qu'on en doit avoir, si on s'était dispensé de montrer tous ces objets mobiliers



CABINET DE BUREAU en bois de France.

LE XVIII^e DE L'ART



VI.



Le XVIII^e s'est fait reprendre un nouvel essor avec Louis XV, entouré d'artistes comme Jean-Baptiste Le Breton et Nicolas Germain; ce dernier sut toujours conserver une sage raison, et une sobriété de goût, au milieu des travaux où la mode d'alors le laissait un peu libre. On peut du moins dire qu'il a mis son art dans un très beau miroir appartenant à M.

Schœffel, et qui est une source précieuse pour l'histoire de l'art. Ses œuvres, et datées de statues du Louvre, 1776, qui fait partie des collections de M. le comte d'Haussonville.

Contemporain de Germain est aussi ce Jacques Rethiers, dont la vie se prolongea jusqu'à la fin du siècle, et dont Germain a publié de nombreuses pièces

dans son cahier d'éléments d'orfèvrerie. On lui attribue la monture en or d'une admirable huile en onyx que M^{le} la baronne Nathaniel de Rothschild avait bien voulu prêter, et qui est une des merveilles de l'orfèvrerie du XVIII^e siècle, ancienne collection Hamilton.

Un service complet en vermeil, exécuté par Henri Nicolas Goussier, en 1729, pour la reine Marie Leszinska à l'occasion de la naissance du Dauphin, est un des plus exquis ensembles que nous ait laissés le règne de Louis XV; les pièces y sont d'une délicatesse extrême, d'une ornementation discrète et fine. Il appartient à M. Chabrière-Arles.



FAUTEUIL DE SAINT-JUST
collection de M. Victor Klotz

Parmi les sculpteurs ornementalistes et les ciseleurs, il ne faut pas oublier ce Philippe Caffieri, le frère du grand sculpteur auquel on doit des bustes d'une si vivante réalité. Les flambeaux du maître-autel de la cathédrale de Bayeux, et les beaux chandeliers de M^{me} la baronne Nathaniel de Rothschild pourraient vraisemblablement lui être attribués.

Gouthière enfin, le plus prestigieux de tous, le ciseleur sans égal, devait être l'artiste favori de la du Barry et orner le pavillon de L'ouvrières des plus beaux bronzes que le xvm^e siècle ait connus. Bien des merveilles contenues dans les vitrines du petit palais pourraient lui être en toute justice attribuées. Si l'on peut avoir quelque hésitation devant la plus belle des pendules qui y soit exposée, celle de la collection de M. Bianchi, où les deux femmes en bronze doré qui soutiennent le cadran sont d'un faire simple et large, qui rappelle plutôt Delafosse, de même que devant les deux superbes vases de la collection de M. Scott, on ne saurait douter devant la délicieuse petite pendule de la collection de M. Veyer, où deux femmes nues, assises et drapées, sont adossées au cadran. Ce nom de Gouthière, d'autres objets le proclament, tels que les deux appliques de la collection de M^{re} Grandjean.

Cet art merveilleux de la ciselure triomphait alors non seulement dans les pièces du mobilier, mais aussi dans ces mille petits objets qui se trouvaient dans les bon-doirs et pour ainsi dire dans toutes les mains. Le bijou, même celui qui n'était pas destiné à être porté, était l'objet d'une vogue frénétique. Mercier, dans ses *Tableaux de Paris*, nous dit que les hommes avaient des boîtes pour chaque saison, qu'ils prissent ou non du tabac ; et qu'il était de bon goût d'en changer tous les jours. Le prince de Condé, qui mourut en 1756, laissait une collection de près de 800 tabatières. Il était aussi d'une suprême élégance de porter deux montres. Il y avait encore les flacons d'eau de senteur, les étuis, les boîtes à poudre, et des navettes, pour lesquelles les orfèvres savaient excellentement mélanger des ors de couleurs diverses. Les bijoux du temps de Marie-Antoinette allaient ajouter un nouvel élément de décoration, l'émail, aux finesses de la ciselure. La plupart des montres furent alors émaillées ; un cercle d'or guilloché, ou un rang de pierres fines ornait souvent le boîtier.

Tous ces menus objets exquis, d'un art si raffiné, on les peut étudier au petit palais, grâce aux collections de boîtes et de montres prêtées par M^{re} la baronne Nathaniel de Rothschild, par le marquis de Thuisy, par M. Bernard Franck, par M. Désaché. Mais aucune série, je pense, n'aura éveillé la curiosité et transporté d'admiration les visiteurs comme celle des carnets de bal prêtés par M. Bernard Franck ; on ne peut rien imaginer d'un art plus distingué, d'un goût plus fin, ni plus grande variété de matière et de technique. Quel enseignement pour les ouvriers d'art de notre temps !

Avant d'en finir avec l'extraordinaire série des objets d'art du xvm^e siècle, je ne puis pas omettre le plus admirable de tous, celui sur lequel on a le plus écrit, la pendule de Falconet, qui appartient au comte Isaac de Camondo.

Dès les premières semaines sa vue semble avoir affolé du desir de la possession quelques cerveaux impuissants à réfréner leurs convoitises. Tous les journaux ont

LA REVE DE L'ART

Le *Reve de l'Art* (extraordinaire, de cet objet d'art, acheté jadis pour
quelques centaines de francs par Mannheim, le père, l'ancêtre, à un artiste de
l'école de la Renaissance, par le baron Double pour quelques milliers de francs, payé



Pl. 100. L. XVI (collection de M. V.)

M. Isaac de Camondo a la vente Double et dont deux compéti-
tions ont été achetées, il y a quelques semaines, la somme fantastique de
100 000 francs. Sans s'arrêter plus longtemps à ces folies, on ne peut dire qu'une
fois, pour une fois, l'art pourrait les justifier, si elles pouvaient être justifiables.
Une grande œuvre d'art, blanche surmontée du groupe des trois Grâces, dont les

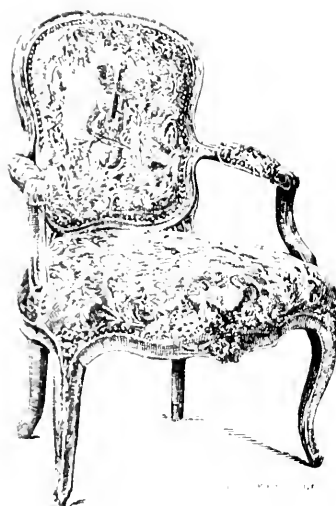


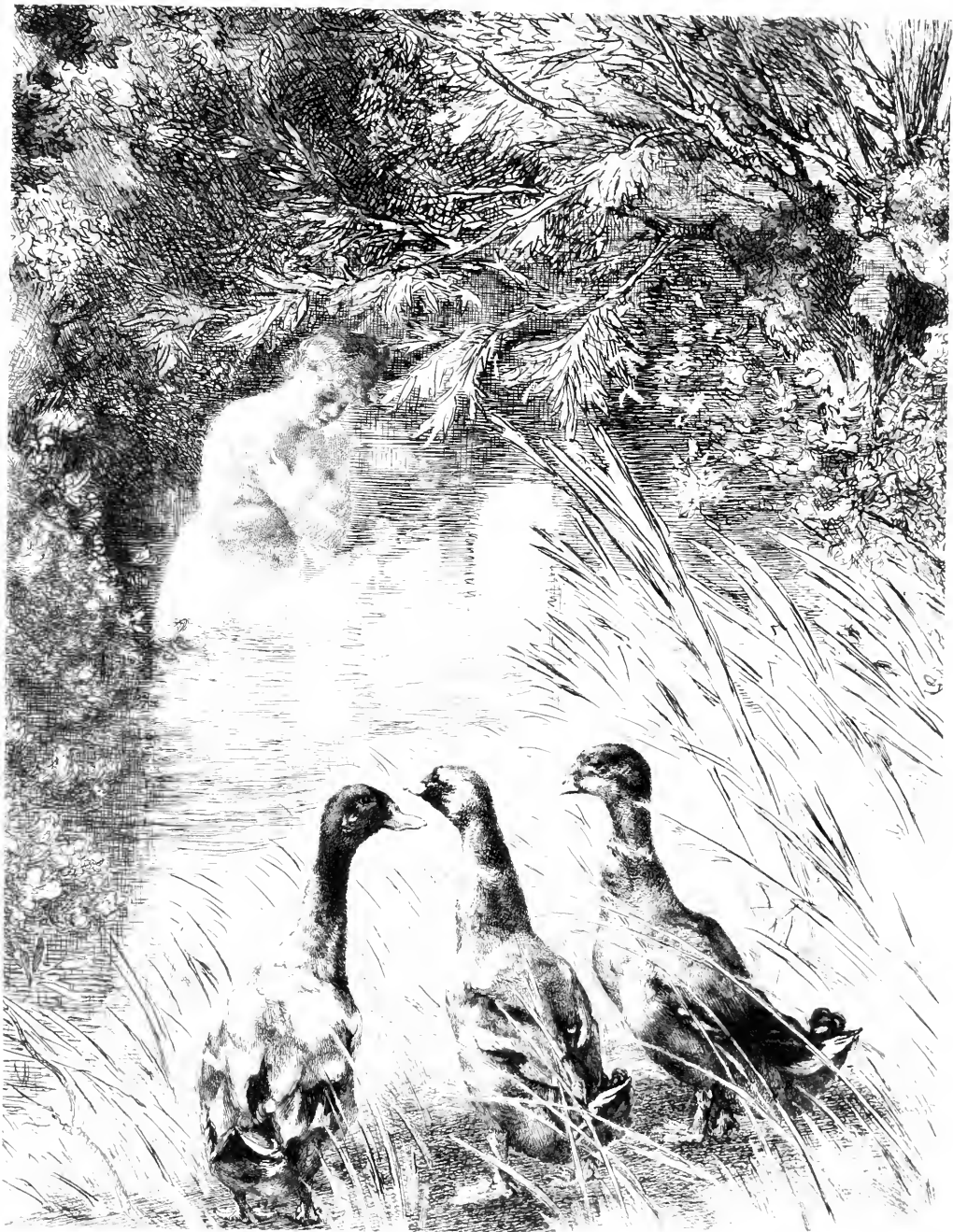
MINIATURES ET LOQUES DU XVIII^E SIÈCLE
collection L. M. Bernard Franck.

sement, et qui, au lieu d'être une tige de roses, renferme en soi, et se transforme en une rose, une fleur toute propre charmante, dont elle reflète si fidèlement l'aspect.

Après avoir vu, par exemple, sur l'exposition rétrospective de l'art français, les belles choses que nous ne pouvons pas nous en passer, si bonnes qu'elle peut présenter, c'est un plaisir de voir, dans la même exposition, quelques pages, j'aurai du moins consacré quelques pages, à l'œuvre de cette tâche, si j'ai pu donner aux lecteurs de ce journal, une sensation qui, au moins, soit grandie encore, s'il était possible, par la lecture de ce livre, nous n'avons qu'à suivre ses glorieuses traces pour nous en rendre compte, et nous en mesurer et le goût, qui jadis ont été notre in-

Gaston Miron





L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

II

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES



Si nos peintres français, nombreux et actifs, ont eu le droit de s'étaler avec complaisance, les médiocres autant que les illustres, dans les vastes galeries du grand palais, il n'en a point été de même pour leurs confrères et rivaux appelés de loin. Dans quelques-unes des sections étrangères, on sent que l'espace a manqué : les peintures, comme aux temps anciens s'y empilent, avec peine, les unes sur les autres, en débordant, par les couloirs, jusque dans les souterrains internationaux. Lorsqu'on a voulu, comme en Allemagne, les présenter solennellement, avec méthode, dans un décor luxueux, on a dû, sauf pour trois ou quatre hautes personnalités, réduire l'envoi de chaque artiste à un seul tableau. Ce seul tableau, fût-il un chef-d'œuvre, ne saurait, reconnaissons-le, suffire à nous renseigner sérieusement ni sur la variété, ni sur les progrès ou la décadence du talent de son auteur dans ces dix dernières années. En outre, les étrangers n'ont point été invités, semble-t-il, à présenter, en des expositions rétrospectives correspondant à notre exposition centennale, ni des spécimens de leur activité antérieure, ni des souvenirs de leurs maîtres disparus. Ce serait, dans ces conditions, une criante injustice et une fâcheuse erreur de vouloir porter un jugement comparatif sur la situation des diverses écoles de peinture en Europe depuis un demi-siècle. En négligeant cette

Chose bien plus moderne et vécue, après cinquante ans d'efforts universels, nous n'avons rien de grandiose et généreux de 1855, dans les mêmes conditions, nous n'avons, ni même celle d'établir, d'une façon plus sérieuse et moins instable, la supériorité de notre école française. Nous n'avions pourtant rien gagné en un combat plus égal sur un plus large terrain.



FIGURE 11

On n'est pas dans leurs traditions anciennes, soit dans le contact d'écoles étrangères, soit dans les éléments de renaissance avant de reprendre, avec la conscience de son propre tempérament, l'usage de leurs qualités indigènes; un contact de peuples, plus lointains ou plus jeunes, qui comptaient à l'époque n'ont eu pas du tout en 1855, les États Scandinaves, les États-Unis, l'Amérique, le Russie, etc., ont pris, en quelques années, à leur tour, une place heureuse dans le mouvement général. Partout, d'ailleurs, le

Quoi qu'il en soit, malgré d'énormes lacunes, trop aisément visibles pour ceux qui suivent le mouvement actuel de l'art européen, malgré l'absence regrettable d'artistes connus, malgré l'insuffisance de leur représentation pour beaucoup d'autres, presque toutes les galeries étrangères offrent, pour l'amateur impartial et curieux, un intérêt réel et durable. Il n'est point de nation civilisée, grande ou petite, qui, depuis 1855, n'ait fait quelque long et heureux effort pour occuper une bonne place dans ce domaine séduisant de la peinture. Les uns, déjà actives, comme l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Autriche, n'ont eu qu'à poursuivre ou mieux diriger des mouvements déjà commencés; d'autres, jadis glorieuses, mais quelque peu fatiguées, comme l'Italie, l'Espagne, la Hollande, ont dû recher-

progrès s'affirme avec les mêmes caractères : une disposition de plus en plus nette et réfléchie à comprendre l'œuvre peinte comme l'œuvre d'un métier spécial et difficile où le caractère des formes et l'expression des couleurs sont rigoureusement indispensables, un amour croissant pour la nature, la vérité, la vie, dans leurs manifestations les plus diverses, une tendance très marquée à dégager et accentuer l'originalité de chaque race comme l'individualité de chaque artiste.



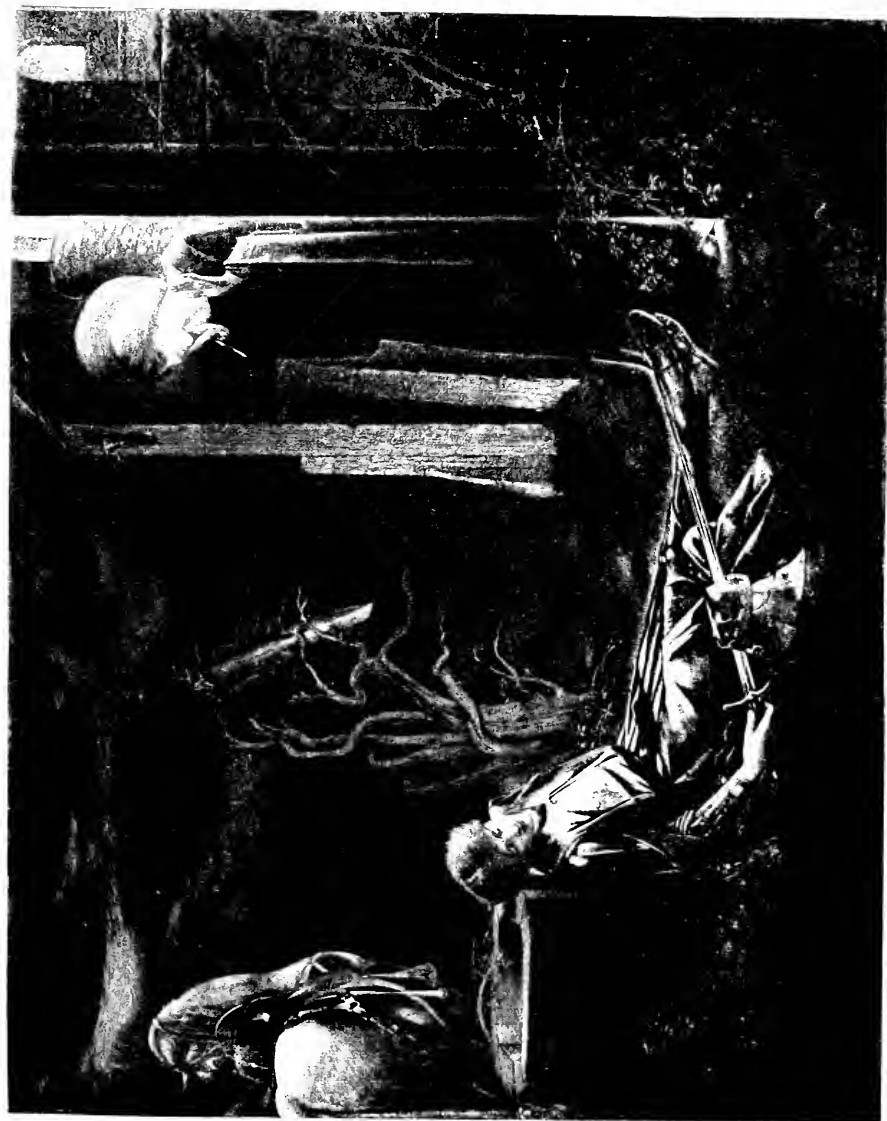
H. A. MEYER. — LE RETOUR DES BATEAUX PÊCHEURS.

Ceux qui sont assez vieux pour avoir reçu les enseignements du palais Montaigne, en 1855, se souviennent encore de la salle centrale réservée à l'Allemagne, et de la désillusion qu'y éprouvèrent le public et les artistes. Devant ces grands cartons, d'un dessin conventionnel, trop lâche ou trop tendu, incolores ou teintés au hasard, où les peintres illustres de Munich et de Berlin avaient cru réaliser leurs hautes conceptions philosophiques ou poétiques, les peintres se frottèrent les yeux, se demandant s'ils rêvaient, et si c'était vraiment là de la peinture. C'était bien la peine d'avoir consulté si laborieusement les grands artistes de la Renaissance, avant et après Raphaël, pour aboutir à de telles pauvretés, négations de formes, négations de con-

seulement, mais aussi les salles, et de salles desquelles ne trouvaient plus d'exemples, dans les collections de Cornelius ou la fantaisie abondante de W. de Kaulbach, les salles des peintures françaises, si bien remplies par Heim, Lefebvre, Duret, X. Delannoy, et s'attachant, tour à tour, la puissance du dessin, la fraîcheur de la belle couleur, et celui des galeries anglaises si riches en œuvres d'artistes sincères, contribuèrent encore à porter aux écoles françaises. Mais, cependant elles ne devaient point se relever. Les peintures allemandes ne furent pas les dernières à s'apercevoir qu'on avait subi une déroute. L'école de Munich, sous la direction de Piloty, et l'école de Düsseldorf, l'école romantique de Dusseldorf eut un regain de confiance. L'exposition internationale de Munich, en 1869, où triomphèrent les œuvres des peintres français, détermina tout à fait la révolution. L'œuvre des expositions universelles nous ont montré, depuis cette époque, l'effacement de l'égoïsme et l'opiniâtreté des efforts qu'on a faits, dans les divers centres artistiques, pour reconquérir l'habileté technique, pour s'arracher aux préjugés littéraires et littéraires, pour reprendre le sentiment de la vie et de l'œuvre.

Pour la flexion, et par la volonté on peut modifier sa conduite; on ne peut pas son tempérament. Les œuvres du passé, ont toujours, pour les artistes allemands, studieux, méthodiques, curieux, plus d'attrait, semble-t-il, que le présent. Comme ils étaient, en 1833, de savants idéalistes, ils sont devenus, en 1890, de savants techniciens, mais le fond reste le même: c'est un amour de science et d'imitation, plus que de sentiment et de spontanéité. Les arts anciens n'ont fait que changer de robe: ils l'étaient hier és arts classiques, et ils sont aujourd'hui és arts modernes. La plupart de leurs ouvrages sont estimés par la conscience et par le soin du labeur: il en est qui se conservent d'une façon pénible, les traces de ce labeur. Malgré l'absence des superflus, la section allemande, dans son ensemble, a l'aspect d'un musée. On a l'aspect déjà tant d'un musée de peintures anciennes, que d'un musée moderne. On a l'impression d'une exposition de jeunes toiles et les œuvres de l'école allemande y paraissent déjà des œuvres d'un autre

41 — Le portrait de Koch, portraitiste de premier ordre, aussi justement célèbre que celui de Schlegel, de potentats, de diplomates, des penseurs, que purent peindre les maîtres de l'école allemande. Koch, de Van Dyck, de Lawrence, est un type bien



complet, sous ce rapport, du génie allemand. Il n'est aucun de ses portraits, si profondément analysés, si énergiquement caractérisés, dans lequel un œil exercé n'aperçoive, du premier coup, sous le masque puissant d'une ressemblance intense et criante, la multiplicité des réminiscences. Suivant le type, la physionomie, l'expression, le rôle social ou moral de son modèle, M. Lenbach, pour le traduire, demande tour à tour ou même à la fois conseil à Van Dyck, Titien, Rubens, Reynolds, Rembrandt et cent autres encore, mais il demande toujours conseil à quelqu'un ; plusieurs signatures pourraient, sans surprise parfois, se lire à côté de la sienne. Sa personnalité, extraordinaire et supérieure, consiste, pour ainsi dire, à n'en avoir aucune, mais à savoir concentrer, à propos, en lui toutes les grandes personnalités. Dans chacune de ses images typiques, son énergique et consciencieuse observation semble avoir voulu résumer l'évolution du type identique à travers les âges ; de fait, on y peut relire toute l'histoire de la peinture. Qu'on regarde n'importe lequel de ses chefs-d'œuvre, l'artiste à moustache blonde coiffé d'un fentre à la Van Dyck, la vieille dame ridée comme la mère de Rembrandt, la fillette costumée à la Gainsborough, l'étonnant portrait de l'artiste et de sa fillette coiffée à la Greuze, c'est partout l'impression irrésistible d'une image définitive, profondément analysée, condensée, exaltée par une science opiniâtre, mais d'une image à date variable, qui n'est point forcément de son temps ni de son pays, qui n'implique ni ne prépare, pour l'Allemagne, un art moderne et national. Ce dilettantisme ingénieux et savant qui refroidit l'impression chez le spectateur comme elle l'a refroidie chez l'artiste se retrouve dans presque toutes les œuvres de la section. D'abord, chez les meilleurs portraitistes, chez M. Fritz von Kaulbach, chez M. Hugo Vogel, chez M. Samberger : l'image de ce dernier par lui-même est d'ailleurs un morceau de bravoure vraiment exquis, d'une saveur vive et rare. Un accent de vérité un peu rude, à la façon de Bonnat, signale la *Sœur de Charité*, par M. Richard Muller. Néanmoins, c'est presque dans un seul portrait, celui de *S. M. L'Empereur Guillaume II*, par M. Max Koner, que nos yeux français, épris, avant tout, de vie, de naturel, de liberté, ont cru retrouver, sous des apparences moins laborieuses, ces qualités de franchise et de clarté qui nous semblent les plus désirables pour la peinture contemporaine.

Le doyen, le plus original aussi, des peintres de l'Allemagne moderne, Adolf Menzel, ne reparait, par malheur, qu'avec deux dessins et deux petites

Le *Portrait de la Sainte Catherine* n'est pas, néanmoins, le rôle prépondérant qu'a joué, dans son œuvre, le grand artiste, le génie mesuré, hardi et varié, et son influence sur les autres, sur ceux des meilleurs peintres d'histoire et de mœurs. L'une de ses œuvres, *Le Christ Peussant la Kessagen*, est une merveille d'observation et de vérité. Elle a bien eu temps que M. Menzel, avant tous nos impressionnistes, à vouloir faire mouvoir des figures dans les lumières naturelles et artificielles, se soit tenu sous les lances, plus que de raison, s'y fondre et s'évanouir. La finesse de son dessin agile et vivant peut sembler offensive à des yeux habitués à la rigueur et à la virilité des vrais maîtres, des maîtres durables, ceux qui ne passent pas le jour et la nuit à peindre. Aussi, tous les peintres naturalistes de Berlin

Mais ceux qui veulent raconter franchement la vie moderne, marchent-ils sur ses traces, en combinant ses enseignements avec les procédés français et belges. On hollandais, M. Josef Israëls, d'Amsterdam, est particulièrement apprécié en Allemagne. On y retrouve son influence jusque dans la peinture religieuse, dans le beau triptyque de la *Naissance du Christ* par M. Uhde, déjà mentionné au Salon de Paris, mais qu'on a grand plaisir à revoir. Cette peinture ne met rien, un peu fondante, dans une harmonie grise et tendre, de toutes les expressions sincères et simples des figures se dégagent lentement

Un tableau délicat se trouve auprès d'un tableau célèbre de M. Gebhart, *Reposant de Lazare* tout plein de souvenirs flamands du x^v siècle. La composition nous montre à merveille le chemin parcouru, en quelques années, par le naturalisme en Allemagne, et combien, là comme ailleurs, les nouvelles générations sont moins tourmentées par les traditions scolaires, et combien elles nous parviennent par le désir de la vérité simple, des impressions réelles, et des choses. Quelles que soit la valeur, la haute valeur même, de morceaux de ce genre, tels que le superbe *Ulrich de Hutten* par M. Herterich, d'un grand caractère et d'une lecture si ferme et souple, *Les femmes et le*

M. Uhde, le *Bacchanale* et la *Guerre* de M. F. Stuck, ce n'est pas tout. On trouve, dans ces laborieux rétrospectifs que les Allemands retrouvent, un art vivant et national. Nous aurions plus confiance en des artistes qui nous montrent l'humanité humaine tels que MM. Bartels *Départ du matin*, Kampf *Le repos*, Behrman *La prière*, Weisshaupt *La chaise*, sans parler de M. Liebermann, dont *Le Concert aux chaises* est une œuvre très caractéristique.

Le Salon de 1893, qui s'ouvre de la Grande Bretagne, depuis 1855, a été pour nous une révélation. Quels que soient les emprunts faits par les



peintres anglais aux artistes continentaux, anciens ou modernes, empruntés continuel et divers, ces insulaires se les approprient si vite et si bien qu'ils n'en demeurent pas moins personnels et originaux. La conscience, la volonté, la suite qu'ils apportent en tout ce qu'ils font donnent à leurs moindres ouvrages, à ceux-là même qui choquent, par leur apparence méticuleuse et sèche, nos préjugés et notre goût, une saveur propre et respectable. L'école anglaise a fait de nombreuses pertes en ces derniers temps. Sir John Millais, sir Burne-Jones, sir John Gilbert, lord Frédéric Leighton, Henry Moore, Thomas Collier, beaucoup de ceux qui triomphèrent chez nous, depuis 1855 jusqu'en 1889, n'ont pu accompagner, en 1900, leurs derniers ouvrages, parfois inachevés, qui les rappellent à notre reconnaissance. C'est pour eux, surtout, que nous déplorons la parcimonie des envois. De quel enseignement serait à Paris une série bien choisie d'ouvrages représentant, chez Millais, l'évolution des théories préraphaélites dans le sens de la vérité, chez Burne-Jones, dans le sens de la beauté, mais qui aboutit chez les deux à des expansions admirables d'une poésie pénétrante et profonde, et nous montrant, dans le grand paysagiste Henry Moore, l'un des amis, l'un des amants passionnés, opiniâtres, patients, de la mer, qui ont le mieux compris la grande charmeuse et traitresse dans ses inquiétudes, ses colères et ses accalmies !

Le *Vieux Jardin*, de Millais, peint vers 1880, nous montre l'auteur de cette délicieuse *Ophélie* dont le travail minutieux et chatoyant nous surprit si fort, en 1855, à deux pas des fougues puissantes de Delacroix, toujours fidèle, malgré la liberté croissante de son pinceau, à cet amour analytique des choses extérieures qui fut l'un des premiers articles du credo ruskinien. Rien de plus banal que ce coin de villa bourgeoise, avec ses grandes haies de bois et de genévriers alignés au cordeau et taillés à angles droits, entre des allées soigneusement sablées et ratissées, au-dessus desquelles, dans une humeur apaisée, s'endorment les pignons anciens de l'habitation. Solitude complète, aucun être animé ; pour affirmer que la vie est là, seulement, au long de la haie, une bêche et un arrosoir. C'est un calme régulier, digne, confortable, le calme du *home* familial dans le calme de la lumière, le calme où la contemplation douce et lente des choses, de toutes les choses, branchages, murailles, fleurs, lumbes de nuées, devient, à mesure qu'elle se prolonge, une jouissance plus délicate et plus intense. C'est bien anglais, c'est bien humain : l'impression de cette simplicité est irrésistible. Mais quelle force patiente



H. A. ARDEN — QUEEN VICTORIA, 1899.

Le portrait, la scène familière, le paysage sont les trois genres dans lesquels excellent toujours les anglais et écossais. Leur conscience et leur sincérité, par des moyens divers, y donnent presque toujours une note particulière et savoureuse. Le *Portrait de sir Walter Gilbey, Baronet*, un gentilhomme fermier, assis, dans son cabinet, un journal agricole à la main, par M. Orchardson, dans la manière mince et jaunâtre, mais nette et résolue, qui lui est familière, celui du *Très Honorable sir George D. Toulmin-Goddie*, explorateur et colonisateur, par M. Herkomer, d'un style un peu plus laborieux, mais également ferme, ont paru les exemples les plus frappants de cette exactitude scrupuleuse et forte avec laquelle on sait exprimer, en Angleterre, les virilités actives du caractère national, et, sous ses apparences osseuses et sèches, la beauté particulière à ces tempéraments. D'autres bons exécutants, sir George Reid, MM. Outless, Lavery, Lockart, Glazebrook, etc., nous offrent aussi des morceaux caractéristiques. Un très simple portrait de *Sir Edward Burne-Jones*, par son fils, sir Philip Burne-Jones, rappelle, avec charme, le noble artiste dans son atelier.

Il faudrait plusieurs pages pour analyser le grand nombre d'œuvres intéressantes, en fait de scènes de genre ou de paysages, soit parmi les peintures, soit parmi les aquarelles, devant lesquelles il est doux de s'arrêter, en admirant, sinon toujours la liberté et l'éclat de l'exécution, quelquefois un peu mince et minutieuse pour nos yeux accoutumés aux virtuosités hardies et sommaires, presque toujours, du moins, la sincérité et la délicatesse de l'observation, parfois aussi son originalité et sa puissance. Nous ne pouvons que signaler la *Causeuse* de trois bonnes vieilles autour du feu, par M. Bramley, la *Forge*, par M. Forbes, la *Confession*, par M. Dicksee, le *Boatier's Look sur la Tamise*, le *dimanche*, par M. Grégory, le *Joueur de flageolet de Hamelin*, par M. Christie, la *Petite Propriété*, par M. La Thangue; le *Dernier moment*, par M. Lorimer; la *Maison de Pauvre*, par M. Rothenstein; le *Tronc d'été*, par M. Taylor; le *Travail de la journée*, par M. Wylie, etc., Ces peintures, de factures très diverses, suivant l'éducation des artistes, sont toutes conçues dans un esprit moderne, avec un fond toujours résistant de tempérament anglais. Pour les paysagistes nous rappellerons seulement que MM. Hook, Leader, Annonier, Brett, Davis, Graham, Hayes, comme les regrettés Moore et Collier, s'y montrent dignes de leur réputation, et qu'à côté de leurs noms, d'autres aussi sont à retenir, tels que ceux de MM. Brett, Clausen, Henry,

de l'Art des Pays-Bas, Show, Smythe, Waterlow. Parmi les animaliers, on remarque encore M. Swinn.

Les artistes des États-Unis, sans qu'on s'en étonne, montrent déjà, dans leurs œuvres, quelques-unes des grandes qualités anglaises, la franchise, la simplicité, la sobriété, la sûreté, la simplicité vigoureuse de l'impression, la sobriété harmonique de l'expression. La plupart portent encore la marque de l'imitation, mais ils partent avec une liberté croissante. C'est une des sections où, dans les quelques vingt ans, les progrès ont été les plus rapides et décisifs, et où, dans l'heure prochaine où la peinture américaine, tout à fait indépendante, deviendra un des facteurs actifs de l'art universel, les artistes déjà bien connus, tels que M. Whistler, M. Damiat, M. Sargent dont les trois envois, un homme d'affaires, de physionomie énergique et forte, sortant de la main, une directrice de cours, grave, en noir, au drapeau du monde avec sa fillette dans un salon élégant, montrent à la fois l'aplomb de l'artiste et la sûreté facile de son goût dans la forte application de cette souplesse au caractère représenté, on peut saluer toute une pléiade de nouveaux venus. La plupart nous sont déjà connus par nos expositions annuelles; mais, ici, le groupement de leurs œuvres en fait mieux saillir le caractère commun qui est l'énergie, saine et intense, de l'impression, par ses moyens d'expression très simples et très nets. Le *Professeur d'écriture* de M. *Benjamin Quatrè* qui met ses gants, par M. Gari Melchers, la *Femme au miroir* de M. Chase, les trois belles toiles de M^{lle} Cecilia Beaux, *Mère* de M. *Robert*, M. *Isbitt*, d'une facture si franche et si sûre, *La Femme au miroir*, de M. Brush, pénétré des traditions hollandaises, sont de bons exemples d'un art qui sait prendre des conseils auprès des maîtres des écoles européennes, mais qui dégagera, de plus en plus, par le naturel de son travail sincère, son indépendance et son originalité.

L'éclectisme du vieux monde, mythologie, religion, fantaisie, ne s'efface guère plus dans l'art du nouveau. En revanche, les études de genre, qui jadis sont nombreuses, la plupart d'après nos paysans et nos paysannes de France, surtout de Bretagne, quelquefois d'après les paysans de l'étranger, MM. Mac Laver, Walter Gay et leurs émules, n'auront qu'à se féliciter que l'Art des États-Unis leur aye donné de comprendre les bonnes gens de leur pays. L'art américain d'intéressantes représentations de leurs compatriotes,

Dans le paysage, l'école nationale est déjà formée. Les marines exquises de M. Harrison, *Crépuscule*, *Mystères de la nuit*, *Feux au soleil*, ne sont point sans doute des marines particulièrement américaines : elles ont bien pu être faites en France, mais la poésie en est assez rare et personnelle pour que la nouvelle école s'en puisse faire honneur. Quand à MM. Winslow Homer et George Inness, l'un plus âpre et plus violent, l'autre plus subtil et plus lumineux, tous deux sont bien franchement de leur pays, ils nous apportent des sensations exotiques, nous communiquent l'impression d'un art renouvelé qui commence son évolution.

La petite Belgique continue à tenir grande place dans le royaume des arts. Dans aucune section peut-être on ne se sent en un milieu plus compact et naturel de vrais peintres. Le goût des sujets simples, l'habitude de l'observation directe, la passion, par tempérament et par tradition, pour une facture forte et colorée, y donnent à presque



A. ROGBUES. — PETITE RUE LE SOIR AU BORD DE L'EAU.

toutes les œuvres, une saveur propre et indiscutable. Quelques-uns des maîtres qui, dès 1855, sous la forte et saine impulsion d'Henri Leys, avaient préparé cette renaissance flamande, y reparaissent encore, et leurs œuvres dernières prouvent l'excellence des principes qui ont dirigé toute leur vie.

Le doyen des peintres belges est M. Florent Willems dont les cavaliers galants et les dames souriantes, costumés par Terburg et Mieris, obtinrent, sous le second empire, dans les milieux mondains, un si long succès. « Quelles charmantes têtes, quelles soies, quels velours ! » s'écriait Théophile Gautier. Combien ce dilettantisme aimable et superficiel semble démodé dans le courant de naturalisme et de réalisme qui emporte en masse l'école

En 1824, l'émigré (III) d'Orange, l'artiste est resté le même. Memes teles charmantes, mêmes sites, mêmes valeurs dans son *Intérieur* que dans beaucoup d'autres de ses œuvres précédentes. Hélas! nos cœurs ne sont plus là! Il n'est plus Brackelaer et il n'est aussi un dilettante; il a toujours été hanté, par les vieux maîtres, et toutes ses peintures en gardent une saveur archaïque; mais ses compositions sobres, sobres, le vieux Brueghel et Pieter de Hooch, étaient de robustes praticiens et de graves observateurs. Il peint moins comme eux qu'il fait, suit, vit comme eux, à plusieurs siècles de distance, les gens de même race, dans des milieux semblables; rien de plus vrai que les figurines placées profondément dans ses intérieurs, si vigoureusement et chaudement détaillés, l'Atelier, l'Atelier, l'Atelier, la maison hydraulique à Anvers. C'est un vieux Flémend qui ressuscite, armé de ses meilleurs outils, pour en appliquer l'usage à la vie contemporaine. Si ces sortes de reprises, intelligentes et persévérantes, d'une bonne tradition nationale, ne constituent pas un art nouveau, elles aident singulièrement à le faire naître. Henri de Brackelaer, comme Leys, est de ceux qui ont le plus contribué, par leurs rappels répétés aux vaillantes pratiques des aïeux, à réveiller, dans l'école belge, l'amour constant des colorations fortes, du rendu ferme et complet, de la peinture franche et saine.

A. SEVERIN.

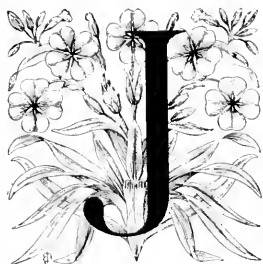
GEORGES LAFENESTRE.





M. L. B. - PHOTOGRAPH BY M. L. B.

LA GRAVURE EN PIERRES FINES



J'aurais bien des motifs à invoquer pour être bref : je n'en avouerai qu'un seul, celui qui m'est fourni par l'Exposition universelle elle-même, ou pour mieux dire, par ses éminents organisateurs.

Dans l'*Avant-Propos* du catalogue officiel de la *Centennale* de l'art français (1800-1899), cette section, si intéressante à divers titres, est fort justement présentée comme une suite naturelle de la *Rétrospective* installée dans le petit palais, et comme la préface de la *Décennale* consacrée aux œuvres des artistes vivants. On s'est donc proposé pour but de donner un tableau général de l'art français durant tout le siècle qui finit, dans ses manifestations multiples et sous tous les aspects : on n'a négligé ni la gravure en médailles, ni la miniature, ni l'eau-forte, ni la sculpture sur bois, ni la lithographie, ni la céramique, ni la décoration mobilière. Aussi, est-ce avec grand étonnement que j'ai dû constater, en cherchant à rassembler les éléments de cette causerie, que la gravure en pierres fines n'avait aucune part, — sauf dans les titres des chapitres, — à cette grandiose manifestation de l'histoire de l'art du xix^e siècle et qu'elle n'y figurait point : omise par inadvertance, négligée ou dédaignée, la glyptique rétrospective est absente et cette exclusion imméritée m'a prouvé une fois de plus que la plus ingrate des vertus, la modestie, — car la glyptique est modeste, — est la mère du plus ingrat des fils, l'oubli.

Quoi qu'il en soit, c'est là une fâcheuse lacune. La glyptique a brillé dans l'histoire d'un assez vif éclat pour que le tableau de ce qu'elle a été durant la dernière période centennale, à côté des autres branches de l'art, ne soit pas indifférent à ceux qui ont entendu parler des Jacques Guay, des Pichler, des Jeuffroy, des Simon et de toute cette brillante école qui, par Jacques Guay, avait reçu sa première impulsion de M^{me} de Pompadour elle-même. Que sont

— Mais, si l'État commande aux artistes ? Ou s'il leur impose par quelles traditions les graveurs d'aujourd'hui s'illustrent ? Il eût été, je crois, fort intéressant dans deux ou trois vitrines dont l'ensemble eût été consacré à ces questions, la question d'emplacement, pour les gravures, est donc *a priori* hors de cause.

l'œuvre de réclamation, on me permettra d'en for-
 mer une section à Paris, au n° 6 de la rue Portefoin, dans le quartier
 Marais, une humble apparence, pour laquelle je demande une
 subvention, que le Conseil municipal fait fixer partout où l'on
 veut, à quelque souvenir. C'est dans cette maison, au trois-
 quarts de Jacques Guay, cet incomparable artiste, habitait et avait son
 atelier tout le temps qu'il ne séjourna pas au palais de Versailles
 sous M^{lle} de Pompadour : c'est là qu'il forma son élève préféré,
 M^{lle} Sirey, qui vint travailler lui-même sous la Révolution et le premier
 Empereur, pour acheter la maison et, à sa mort, en 1821, il la légua
 à M^{lle} Hippolyte Beck; ce dernier, fabricant de bronzes et graveur à son
 tour, légua par testament en 1843 à M. J.-F. Lefureq qui, à côté de ses
 travaux industriels, fut aussi amateur de pierres fines et se fit l'historien
 de Jacques Guay. Voilà donc une maison qui compte dans l'histoire de la
 sculpture française, et, sur la façade, une plaque commémorative
 qui porte le nom de Jacques Guay dont les œuvres, qu'on admirera
 longtemps que subsistera le culte du beau dans l'humanité, ont passé,
 par le Cabinet du Roi, sous les vitrines du Cabinet des médailles,
 dans le Musée national.

Pour les établissements publics français, le Cabinet des médailles est le plus riche, non pas, — loin de là! — les éléments d'une histoire de la gravure en pierres fines au XIX^e siècle, mais quelques œuvres éparses et sans ordre dans cette période confondue; et encore, sont-ce des dons indisponibles et non point des versements réguliers de l'Administration. Quant à nos vitrines, pourtant si riches en ce qui concerne les médailles, ignore on sont allées les œuvres commandées chaque année par l'Etat aux graveurs en pierres fines; dans tous les cas, il n'y aurait-il pas lieu de prendre quelques arrangements pour que les artistes modernes fussent représentés au

Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, par quelques-unes de celles de leurs œuvres qui appartiennent à l'État? Ce serait renouer une tradition trop longtemps interrompue, écrire par les monuments le dernier chapitre de



Fig. 1. — L'APOTHÉOSE DE NAPOLEON, médaille sur or, donnée par M. Adolphe Bley.

l'histoire de la glyptique et, peut-être, une des mesures les plus propres à encourager cet art renaissant, en le rattachant à son glorieux passé.

Si l'on en juge par celles de leurs œuvres qui sont conservées au Cabinet des médailles, les graveurs du commencement du xix^e siècle s'inspiraient exclusivement de l'antiquité. Eût-il pu, d'ailleurs, en être autrement, alors que, dans la sculpture, régnait Canova, et dans la peinture, Louis David? Comme tous les arts mineurs, la glyptique s'abandonna sans résistance au mouvement auquel ces grands chefs d'école donnèrent l'impulsion, Jeaffroy,

restèrent : Gatteaux, Boer, Jony, Michel, F. Marchant, Lelievre, Tiollier, même, aussi, pour des monnaies, Sylvestre Brun, Antoine Desbœufs, Valfin. — Simon se contentent dans le goût antique, quelques jolis camées et quelques intailles, que nous trouvons signalés dans les livrets des



Liberté, par J. B. David.

Salons annuels du commencement de ce siècle. Plusieurs d'entre eux, comme Jontroy et Mayer Simon se montrèrent les dignes continuateurs de Jacques Guay et ils font encore honneur à l'école française de glyptique. Mais il faut reconnaître que ceux qui les suivirent ou tentèrent de les imiter ne produisirent que des œuvres très inférieures. Ils avaient à un moindre degré que leurs maîtres le sentiment antique, et ils ne surent pas remplacer ce qui leur faisait défaut de ce côté par le souffle de l'inspiration moderne. S'ils gardèrent, dans la pratique de leur art, les procédés habiles et le tour de main de leurs aînés, la correction technique de leurs travaux ne suffit pas à pallier leur pauvreté d'invention et leur froideur de style. Voyez, par exemple, au Cabinet des médailles, les œuvres d'Henri Simon qui recut de

nombreuses commandes officielles sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe. Aucune chaleur, aucune expression de vie n'anime ses portraits d'hommes et de femmes, et la glyptique doit être avant tout un art gracieux. C'est répondu dans les compositions de son imagination hésitante et de ses mains. Ainsi en était-il également, à cette époque dans l'art de la médaille. Cette décadence artistique eut son contre coup immédiat chez les amateurs. Le goût du public éclairé se détourna de la glyptique comme de la peinture, et ne se reporta qu'au dessin, pour réentendre celle dernière l'objet de la nouvelle mode, qui illustre les noms des Chaplain, des Roty et de leurs émules. Si les médailles en pierres fines des trois premiers tiers de ce siècle reviennent à la mode, c'est, je l'espère, avec moi, de l'omission dont ils sont victimes à

L'Exposition universelle, on serait peut-être en droit de leur répondre que c'est un peu par leur faute, car ils ont véritablement laissé déchoir entre leurs mains défailantes un art auquel leurs ancêtres avaient réussi, par leur génie, à conquérir la première place parmi les préoccupations des esprits cultivés de leur temps. Seule, l'Italie, semble-t-il, avait encore, dans cette période les traditions d'une véritable école de glyptique et, à l'Exposition universelle de 1867, les camées du graveur romain Girometti furent remarqués; mais en général, et sauf de rares exceptions, les gemmes n'étaient plus gravées, alors, que par des artistes de troisième ordre qui, cultivant exclusivement les vieilles allégories, fabriquaient à la grosse, avec une grande dextérité de main, il faut en convenir, des camées et des intailles destinés à alimenter le commerce de la bijouterie populaire.

Dans les dernières années du second Empire quelques efforts furent tentés pour relever la glyptique de ses ruines et lui faire reprendre un rang honorable au milieu des productions de la joaillerie artistique. Les grandes maisons parisiennes Froment-Meurice et Bapst exécutèrent des bijoux dans lesquels des camées s'harmonisent élégamment avec de riches montures en or ou en émail. Je rappellerai, en particulier, le somptueux monument, détruit dans l'incendie de l'Hôtel de Ville, sous la Commune, que Froment-Meurice avait composé et dont le motif central était un buste de Napoléon III en aigle-marine, supporté par un piédonc de jaspé sanguin incrusté d'argent, et accosté de deux figures de femmes, la Paix et la Guerre, aussi en cristal de roche. Le buste impérial était l'œuvre de J. Lagrange.



Fig. 3. — ANNEAU.
Joaillerie de la maison Froment-Meurice, 1867.

Exposition universelle, la Direction des Beaux-Arts commande à Adolphe David, né en 1828, mort en 1896, une médaille d'or (fig. 1). Adolphe David, d'après le platond d'Ingres qui s'élève au-dessus de l'ancien Hôtel de Ville de Paris, Le camée d'Adolphe David, commandé en 1874, est, aujourd'hui, exposé au Salon de la médaille (fig. 2). Le plus grand camée des temps modernes, il mesure 22 centimètres sur 22 (fig. 3). Exécutée avec conscience et fermeté de main, la médaille d'Adolphe David, en sardonxy, se ressent encore des caractères que l'on trouve chez les graveurs du milieu du siècle : elle est trop chargée, elle ne subit ni pas que le char triomphal de Napoléon, loin de s'élever vers les sphères héroïques, est en voie de tomber lourdement dans le réalisme. Dans les flots d'où émerge le rocher de Sainte-Hélène ? La France ? L'Europe ? n'est illuminée d'aucun éclair de génie, d'aucun rayon de gloire. Comme toute la médaille, c'est le masque froid du tombeau. Et puis, la sardonxy, sur laquelle l'artiste a gravé, est d'une teinte sombre avec de grandes taches brunes, ce qui a le plus déplorable effet.

Après les *Verrières de Napoléon*, sont exposées, au Luxembourg, quelques-unes des œuvres d'un grand artiste, enlevé prématurément, il y a peu d'années, dont je voudrais voir honorer la mémoire comme celle du précurseur de la glyptique moderne, Henri François. Nous voyons deux de ses camées, *Andromède* et *Sapho sur le rocher de Leucade*, gravés sur de belles sardonxy à trois couches (fig. 2 et 3). Le dessin et la composition sont de la plus grande pureté, les figures d'une grâce et d'une exécution achevée, les mêmes qualités se retrouvent dans *Le Génie de la patrie* et *Le Génie de la ville*. Ces œuvres, devant lesquelles les amateurs d'art ne se sentent pas assez, doivent être comptées parmi les meilleures productions de la glyptique de ce siècle. Le souffle de l'inspiration anime vraiment l'œuvre et l'adhésion, il a su tirer un habile parti des couches multiples de la sardonxy bien choisies : il donne en un mot le signal précurseur d'une œuvre originale, comparable à celle dont l'art de la médaille était dépourvu. Henri François, moins modeste, Henri François eût atteint à la gloire, à la renommée et de chef d'école.

LA RELIURE



La reliure étrangère, d'abord

Montrée par un seul pays, l'Angleterre, où elle est traditionnelle et se renouvelle en gardant toujours la même allure *sui generis* et comme le même air de famille : les reliures anglaises à travers le temps, a-t-on dit, sont les variantes de fruits d'un arbre unique. Elles sont fort incomplètement représentées à l'Exposition : peu d'exposants : Zehusdorf montre les décors à fers gras et à fond de pointillé qui sont essentiellement dans la manière anglaise, — envoi très typique et intéressant ; Harshlake divise ses reliures en « exécutées par des hommes » et « exécutées par des femmes » : ce côté des hommes, côté des dames, en reliure d'art, est inattendu ; Bagguley, de Newcastle, présente d'élégants décors sur doublures blanches : quelques-uns dus à un français fixé en Angleterre, le dessinateur-graveur Solon, de la manufacture de Sèvres. — Le tout à des prix sterling.

Récemment, la reliure anglaise fut montrée au complet, avec son fort et son faible, dans une exposition faite chez Boussod-Valadon. Remarquable en certaines parties, et d'une saveur étrangère, elle réussit beaucoup. Tout se vendit. Certaines vitrines furent dévalisées. Plus d'un, même, qui ne s'était jamais occupé de reliure et eût été embarrassé de dire le nom d'un relieur parisien, tint à se signaler par un achat de reliure londonienne. Tout comme aujourd'hui, à l'Exposition, on s'établit homme de goût en mettant sa carte de visite devant un petit pot de Copenhague.

La reliure française.

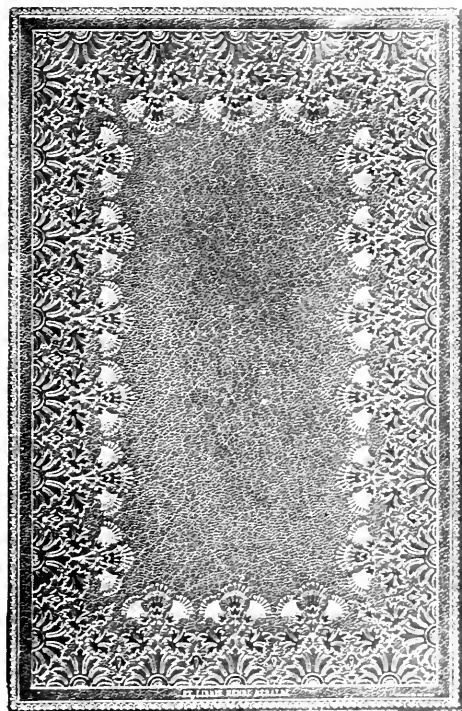
Splendide ! Art en floraison et en renouvellement complet : ayant degagé, pour une époque nouvelle et des livres nouveaux, une formule nouvelle.

Que d'efforts à travers le siècle pour en arriver là ! Combien intéressants à

Received 11 July 1998; accepted 10 February 1999

de la reliure française, au plus tard au XVIII^e siècle, à l'anglaise et à l'anglomane. Au XIX^e siècle, l'éclectisme, l'éclectisme, l'éclectisme, exclusivement centenaire, s'efforça de faire imposer l'Vitrine des reliures de l'Europe du XVIII^e siècle, le décor non d'un grand art, mais d'un grand commerce. Vitrine des célèbres frères Bozérian et de leurs successeurs. Récurent des reliures d'un aspect tranché, lourdes et sans goût, les reliures de Purgold, Simier, et — en France — de la bibliothèque de la Réunion complète des ornements de la reliure, de la reliure illustre Thouvenin, Vitrine de la ganfrone et de la ganfrone, de la reliure neo-gothique, gothico-romantique et « à la française ». Au XIX^e siècle, la reliure de 1830-48, époque la plus pauvre en idées, les quelques efforts isolés méritent d'autant plus de ne pas être oubliés, sont rares. Même, Vitrine des reliures industrielles, à la fin du XIX^e siècle, cette reliure a été franchement nouvelle, et elle a en ses débuts, quand le musée des arts décoratifs se préoccupa de la Vitrine de reliures de bibliophiles, précises et martelées : reliures de Bouzomet, exquises dans leur simplicité et rehaussées des couleurs de la Bouzomet — ou « fillets XIX^e ». Vitrine du milieu du siècle, la reliure de la Vitrine de la virtuosité : livres précieux que les bibliophiles d'alors font restituer dans des reliures copiées d'anciens modèles, par lesquelles se sont formées des mains de doreurs d'une époque, celle de l'ère des grands doreurs — depuis ne s'est point renouvelée, d'Ottmann, de Nedrée; et sur les reliures de Capé, le style de l'Empire, célèbre quoique mou — les morceaux d'ébouriffement d'un doreur incomparable : Marius Michel père, Vitrine des reliures renouvellement faites par un jeune ornemaniste, Rossigney, de la maison Gruel : essais remarquables mais prématurés; et, cinquante ans plus tard, Vitrine d'un relieur fameux entre tous, de la Bibliothèque des prospectifs d'un amour exclusif, du relieur demi-dieu, de la Bibliothèque de la Légion d'honneur, Vitrine des dorures vigoureuses de la Bibliothèque de la Légion d'honneur, la Légion d'honneur à l'Exposition de 1889, qui par nécessité, parce qu'il fallait mettre en état les reliures des livres à figures du XVIII^e siècle, créa le genre Uzuz — puis par nécessité encore, évolua vers

des idées nouvelles et des fers nouveaux lorsque, les livres anciens étant épuisés, les bibliophiles n'apportèrent plus à relier que des livres contemporains. Vitrine d'Amand, de Magnin, de l'évolution — par des spécimens



RELIURE DE MAROQUIN — PASTEL — GASTON BOURGEOIS

d'une exécution plus ou moins estimable et d'une conception plus ou moins pure — vers le décor « parlant », c'est-à-dire approprié au sujet du livre. Vitrine des excès de la reliure parlante et symbolique : illustrations enfantines en maroquin, anecdotes racontées sur la couverture du livre, reliures-tableaux. Vitrine des cuirs incisés et des cuirs ciselés. Enfin vitrine d'Henri

[illegible]

Le Musée de la ville de Pau, au XIX^e siècle avec des amateurs retrospectifs qui n'y ont eu qu'une seule idée : remonter une fois de plus et à jamais le XVIII^e dans le Gers, remonter Padeloup!

Il est évident que ces deux points de vue ont pour but de répartir les espaces à attribuer, pour la reliure, aux différents types de livres. Mais, dans le premier cas, le bibliophile s'insurge, très pur, « s'écrit d'un ton de dédain : *Il faut que la largeur des pages soit de dix-huit centimètres, c'est assez,*

À l'occasion de cet effort dans la mégadomanie des projets, Comme le grenat, l'« Exposition de l'Exposition », on fit « du luxe ». La retrospective se sépara de la collection, la centennale de la reliure se mit sous un même hall avec l'« Exposition du livre et de la vignette », la bicentennale de l'affiche, la centennale de la lithographie, etc. Et les beaux plans sur le papier, se mirent, en fait, cloisonnement. Se procurer l'équivalent de la galerie mazarinienne. Avec un zèle absolu, des organisateurs dévoués dragèrent les fonds approuvés. Ils ne purent ramener ni les grands « seizièmes », ni les « dix-huitièmes ». La Gascon, ni les mosaïques de Padeloup à trente mille francs la pièce. Et il parut que les collectionneurs deviennent récalcitrants au prêt, et qu'il n'est que « l'axiome » : depuis l'exposition de 1889, la difficulté de prêter est la même que celle de louer quelque chose à dépecer. C'est la fin !

Le 3^e volume est une rétrospective de la refaire, bien qu'estimable et contenant quelques courbes, ne fut, ni assez éclatante pour arrêter le regard des amateurs, ni assez originale pour enlever les bibliophiles.

Verfahren: La decimale,

On dit communément que pour la gloire de la reliure, il suffit d'avoir un grand tas. Présentement nous en avons dix, et ils ne suffisent pas. Et ces dix grands ateliers, sont en confection des reliures de mille, deux mille et plus. Et toujours sur des livres contemporains. C'est le retour perpétuel du livre d'un temps dans la reliure de son temps. La reliure que de l'ancien ne fut, en somme, qu'un long accident. C'est le retour au dix-neuvième siècle de la curiosité et du collectionnisme. C'est le retour sur des livres contemporains *illustrés*,



RELIURE DE MARC'S MICHELSEN - LE PAVILLON

Depuis 1889, l'activité de la reliure d'art a quintuplé. Voilà le fait décisif.

L'Exposition de 1900 met au comble de la gloire Marius Michel. Sa vitrine est une réunion de morceaux les plus précieux, *Le Passant, La Vie Rustique, Mirville, Les Nuits, Les Ballades de Villon, Paris qui consume, Paysages parisiens, Pastels*, etc., montrés en partie déjà à ces Salons du Champ-de-Mars qui furent si bienfaisants aux objets d'art. Tout a été dit alors sur l'harmonieux contraste des tons de maroquin amoureux-ment choisis, toujours dans la note un peu grave. Tout a été dit sur l'élégance des décors admirablement proportionnés, établis sur des données géométriques certaines, et empruntés à la flore ornementale, qui va de la rose et de l'œillet au chèvrefeuille et à l'orchidée; d'un art absolument nouveau, sans être de « l'Art Nouveau » ou du « modern style » dont Marius, en pur Français qu'il est, a horreur; d'un art jamais maladif surtout, et absolument sain. On a dit de Marius qu'il était le relieur le plus intéressant que nous ayons eu depuis la

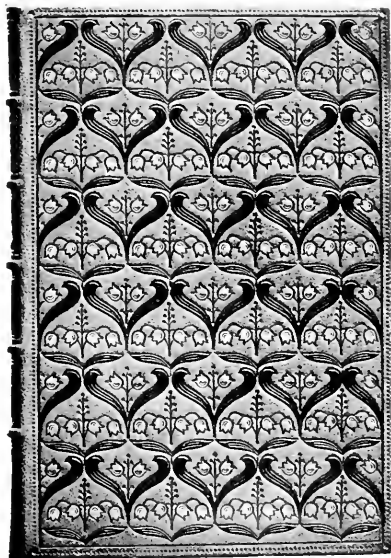


RELIURE DE MESSIEUR SE — UN COUVERTURE
doublé

Renaissance. Grand prix pour la seconde fois il vient d'être fait chevalier de la Légion d'honneur, tardivement, car dans la reliure d'art une croix est autrement difficile à emporter que dans le biseuit ou le cirage. Décoré à temps, il eût été officier aujourd'hui, comme Lalique. Et il eût dégagé, pour la croix de chevalier, Mercier.

Marius représente un art personnel. Mais il y a en France une reliure traditionnelle, à filets, à fers, à dorures brillantes, à mosaïque finement sertie. Cette reliure est aujourd'hui représentée par un homme d'un goût élégant et sûr, et d'une habileté de main prestigieuse : Mercier, qui a

l'obtenir. » Humilité non sans orgueil. Et il ajoute : « Pourquoi voulez-vous que je donne sept cent cinquante francs par mètre pour exposer des reliures dans des vitrines perdues au milieu de la classe des livres brochés, tuées par ce milieu glacial de blanc et noir qui éloigne le visiteur ? Les jours où il y a quatre cent mille personnes à l'Exposition, on en trouve deux devant la reliure, et encore ce sont des relieurs ! »



RELIURE DE RUBAN — mosaïque à répétition.

La vérité est que la reliure d'art qui a été cruellement isolée et délaissée dans l'Exposition si encore on en avait formé, dans le salon de repos de la classe, un seul fond flamboyant ! a droit désormais de constituer sinon une classe, du moins une section spéciale. Elle a droit d'être exposée, comme au Champ-de-Mars, dans le chaud milieu des objets d'art. Ou tout au moins avec l'orfèvrerie...

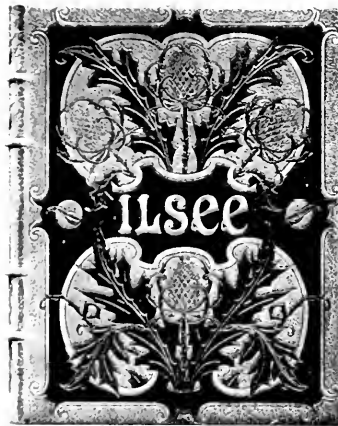
Non, gardons-nous d'omettre Meunier, relieur de grand avenir et de remarquable présent, d'une fécondité d'idées extrême ; et qui s'explique

pour tout, caractéristique de notre temps, qu'aujourd'hui un décor ne sert presque jamais qu'une fois, et que *sur chaque volume le bibliophile érige un monument*. Sur les cent reliures exposées par Mennier, un bon tiers sont de valon, surtout les plus tranquilles d'idées; les décors extérieurs symétriques et les doublures traitées en mosaïque à répétition. Car aujourd'hui on veut aussi tout en mosaïque. Il y a, chez les bibliophiles, une sorte de frénésie bibliopeutique qu'aucun temps n'avait encore connue.

En résumé :

Au xvi, les entrelacs arabesques des grands artistes inconnus. A la fin du xvi, les compartiments des Éve, plus ou moins remplis des fanfares. Au xvi, les subtils pointilles de Le Gascon. Au xvii, les mosaïques de Padeloup et de Mennier, à répétition, ou inspirées de la faïence de Rouen; les riches dentelles Pompadour inspirées de la serrurerie; les admirables plaques Louis XV. Au xix, le matériel de fers de l'Empire et de la Restauration; les filets xix; la série des dorures extraordinaires, puis les recherches fleuveuses de nouveau. Au commencement du xx, le style établi, dans sa prodigieuse variété, de sa reliure à flore ornementale.

HENRI BERARDI





LES TISSUS D'ART

I

TAPISSERIES FRANÇAISES



Au seuil d'une étude, si rapide qu'elle soit sur les tissus d'art modernes à l'Exposition universelle, il semble impossible de ne pas citer l'admirable suite des tentures exposées au pavillon espagnol de la rue des Nations. Tissées d'or, de soie et de laine, elles ont été choisies parmi les sept ou huit cents pièces qui composent la plus riche collection du monde, celle de la couronne d'Espagne. Grâce à l'entretien sévère dont elle fut constamment l'objet, grâce surtout au climat sec des plaines sablonneuses environnant Madrid, cette collection a traversé les siècles en un remarquable état de conservation. Les ors, si prompts à noircir sous notre ciel humide, ont gardé leur éclat de métal et les tons des laines ou des soies n'ont pas perdu toute leur fraîcheur : si bien qu'à leur apparition en France, sur les parois intérieures de l'élégant palais conçu dans le style de la Renaissance espagnole et qu'on dirait spécialement bâti pour les loger avec honneur, les

l'art de l'Espagne ont été généralement accueillies comme une révélation. Mais, dans la lutte qu'ont engagée les nations pour rivaliser d'art et de science, c'est à l'Espagne que revient le mérite d'avoir créé l'ensemble le plus complet et le plus esthétiquement parfait. Voilà pourquoi je tenais à donner à



Le Descent de la Croix, par un grand maître de l'école de l'Espagne.

les lecteurs une mention de début, à les inscrire pour ainsi dire en première ligne, pour l'abondance et l'appropriation technique de leurs compositions, pour la science et la conscience du dessin, par le jeu pondéré des couleurs, par la finesse et le brillant du tissu, par leur lumineuse harmonie, par la noblesse et le resserrement, suivant le mot d'un de leurs admirateurs, de leur technique.

Avec le *Dars de Charles-Quint*, on a surtout cité la *Passion de Jésus-Christ* qui, de toutes les séries appartenant à la couronne d'Espagne, est la plus richement tissée d'or. Les cartons en auraient été tracés par Quentin Metsys,



LA MISSION DIVINE DE LA Vierge, espagnole, exposée au profit de l'Espagne.

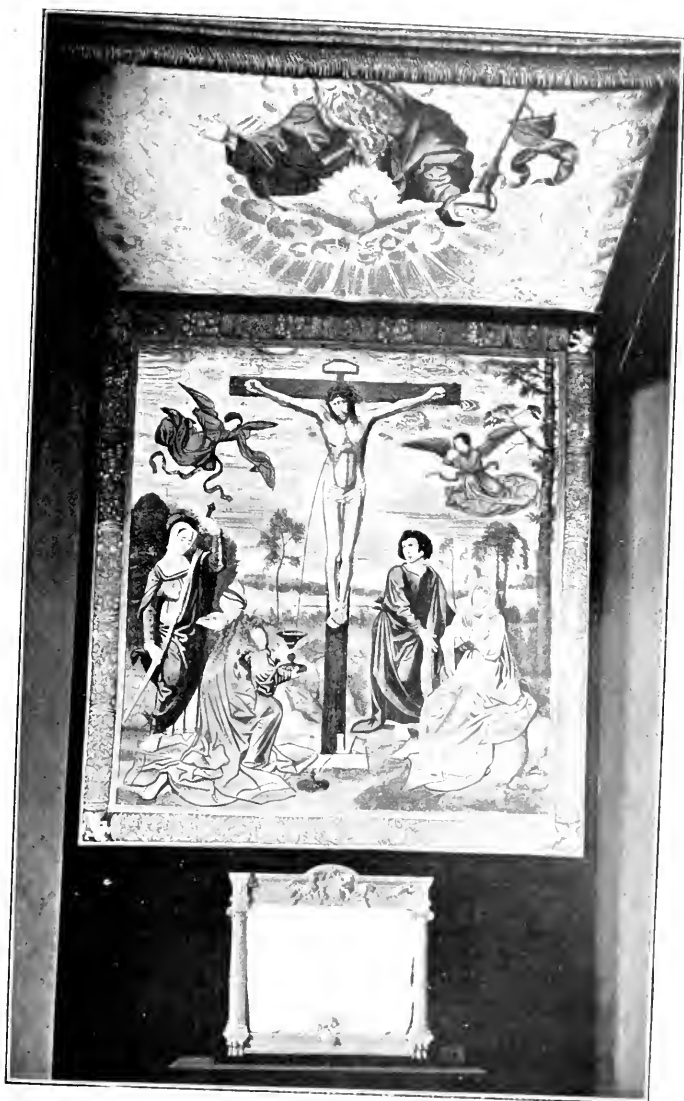
pour le compte du célèbre tisseur bruxellois Pierre de Pannemaker; mais, à ces œuvres qui, malgré leur beauté, trahissent le goût d'époque par le choix des poses et le contournement des gestes, ne doit-on pas préférer la paire de

¹ Je me trouve en cela d'accord avec M. Jules Guillemy, qui, dans un très récent article, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. XXIV, p. 396, a signalé la place exceptionnelle qu'occupent les chefs-d'œuvre d'Espagne dans l'ensemble d'art de l'Exposition.

les tapisseries flamandes, dont les sujets se réfèrent à la mission divine de l'Espagne, se distinguent entre toutes par leur belle plénitude exemplaire, par leur harmonieuse suite et leur colorations? D'un caractère plus simple, d'un intérêt de dessin plus simple, sans avoir moins de noblesse, ces tapisseries ont une culture plus noble et s'imposent par plus de calme et de sérénité.

Les tapisseries sont de provenance flamande, achetées soit par le père de l'Espagne, Charles-Quint, soit par Charles-Quint lui-même, elles évoquent l'Espagne des âges d'or, les âges de glorieuses époques, que rappellent aussi quelques tapisseries de tapisseries pendues au mur du vestibule et de l'escalier dans le palais des Nations. Faits en applications de drap d'argent et d'étoffes de soie, ces tapisseries, ces tapisseries, ces parements d'armoiries et de trophées, qui servent de décoration aux balcons ou les appuis des fenêtres, sont d'un ancien travail de tapisserie, d'un travail de fabrication madrilène; ils suffiraient à témoigner du passé de l'Espagne, beaucoup moins brillante dans le présent; triste présent, s'il nous en rapporte au seul élément de comparaison qu'elle nous offre, en un tapisserie du premier étage des sections étrangères aux invalides, l'une manufacture royale de tapisserie à débailé, là quelques spécimens de sa fabrication en style d'aujourd'hui, dans les tons mornes, l'écadence manifeste; toutefois, et si l'on s'en excuse, l'Espagne n'a pas seule le privilège de cette splendeur historique rétrospective. Pour s'en tenir aux tapisseries d'art, il ne faut pas se contenter de comparer les produits actuels avec les produits anciens exposés dans les petites expositions centennales, si l'on ne veut constater une absence de progrès, une décadence réelle. Et voilà, tel que l'Exposition nous le présente, le résumé du siècle, le bilan d'art de trois générations dont l'œuvre d'art semble avoir perdu sa direction théorique et la faculté morale de la retrouver.

Si donc les connaissances pratiques du tisseur d'art valent ce qu'elles valent, et ce n'est pas lui qu'il faut accuser; aussi bien que ses devanciers, il n'a pas la technique de son métier et, sans crainte de démenti, on peut affirmer que pas un ouvrage ancien ne dépasse en virtuosité les ouvrages sortis de nos meilleurs ateliers; mais ce qui manque à l'œuvre d'art, pour le rendre l'égal du temps passé, c'est, au-dessus de la ma-



LE DAIS DE CHARLES QUINT. — MUSEE DES BEAUX-ARTS, PARIS.

aise, dit l'épissier. La maîtrise des fuseurs de modèles. En dépit des créations de nous autres dessinateurs qui se sont élevées par milliers à travers le monde, peut-



Fig. 1. — La Sirène et le Poète, tapisserie tissée d'après la peinture de Gustave Moreau.

être même à cause de ces créations — il ne s'est formé nulle part des peintres suffisamment préparés pour réaliser des compositions en rapport exact avec les nécessités décoratives de la tapisserie. Les excellents spécialistes de l'image textile, capables de construire et d'exécuter le tableau-tenture, sont remplacés aujourd'hui par des artistes plus ou moins célèbres, plus ou moins doués de talent, de génie même, mais qui ne savent rien ou presque rien de l'office pour lequel on réclame leur concours. En cela comme en bien d'autres manifestations d'art, la tradition s'est perdue.

Et ce qui doit nous faire regretter davantage cette tradition, c'est qu'elle aurait à son service les incomparables interprètes dont je parlais tout à l'heure. Ceux de la manufacture nationale des Gobelins notamment sont parvenus à cette souveraineté de métier

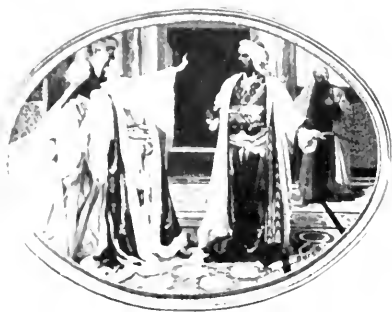
qui leur permet de traduire les modèles même les plus rebelles à l'esprit de la navette. La preuve nous en est fournie par une composition tissée d'après une peinture de Gustave Moreau, *la Sirène et le Poète*. Gustave Moreau avait peint cette *Sirène* peu d'années avant sa mort, c'est-à-dire qu'il y mit toute sa marque, l'insaisissable jeu de facture dont il a poursuivi la



MARIE ANTOINETTE ET SES ENFANTS. — Émile-Georges Léprieux. — 1865. — Musée de la Ville de Paris.

recherche pendant quarante années de sa vie. Il aimait les figures simplement traitées, presque en décor de faïence, qu'il enlevait sur des fonds où le fluide des colorations, vives comme des tons d'émail, se mêlait capricieusement à des grattis de brosse rehaussés d'aceroes de lumière.

1889 — 8 — Les figures des cornues, des coquillages enchevêtrèrent le bleu et le blanc, le rouge et le pourpre et de nacre sur des roches de saphir et de rubis. Les ornements. Et bien, malgré l'apparente impossibilité de travailler avec le contour serré du fil les friselements de jour, les fondus de laque, les arabesques minuscules de porcelaines précieuses, les grignotés d'herbes et de lichens, les motifs de la tapisserie ont l'air de l'auteur du modèle. Pour apprécier ce tour de force, les amateurs de technique pourront, après la fermeture de l'Exposition, aller admirer au musée



9

du musée, la tapisserie convoie sa chaîne et fait sa trame, et c'est à cette servitude qu'elle doit son apparence un peu froide, propre aux tissus plats de l'école anglaise. Les traducteurs de Gustave Moreau, pour éviter un tel défaut, ne s'imposent pas le caractère de leur modèle, ont usé d'artifices et ont employé toutes les ficelles du métier, jusqu'à des reliauts de soie simulant des feuilles de pâte que le peintre plaque sur la toile en accroche-lumière.

Cette virtuosité dont témoigne la reproduction de la *Sirène* distingue les tapisseries tissées à la manufacture, la plupart, d'une interprétation peu originale, réclamant de l'artiste tapissier moins de souplesse inventive : les tapisseries de l'école, les tapisseries simples sont parfois d'une exécution tout aussi remarquable. Le directeur administratif, M. Guillaud, qui, tout en étant un maître tapissier, appartient à la rare si rare des directeurs qui dirigent, s'est proposé de ramener la tapisserie au principe décoratif et de l'arracher à l'imitation servile de la peinture, à cette copie servile du tableau dont le peintre du XVIII^e siècle avait fait passer le goût du public vers le milieu du XVIII^e siècle à la manufacture,

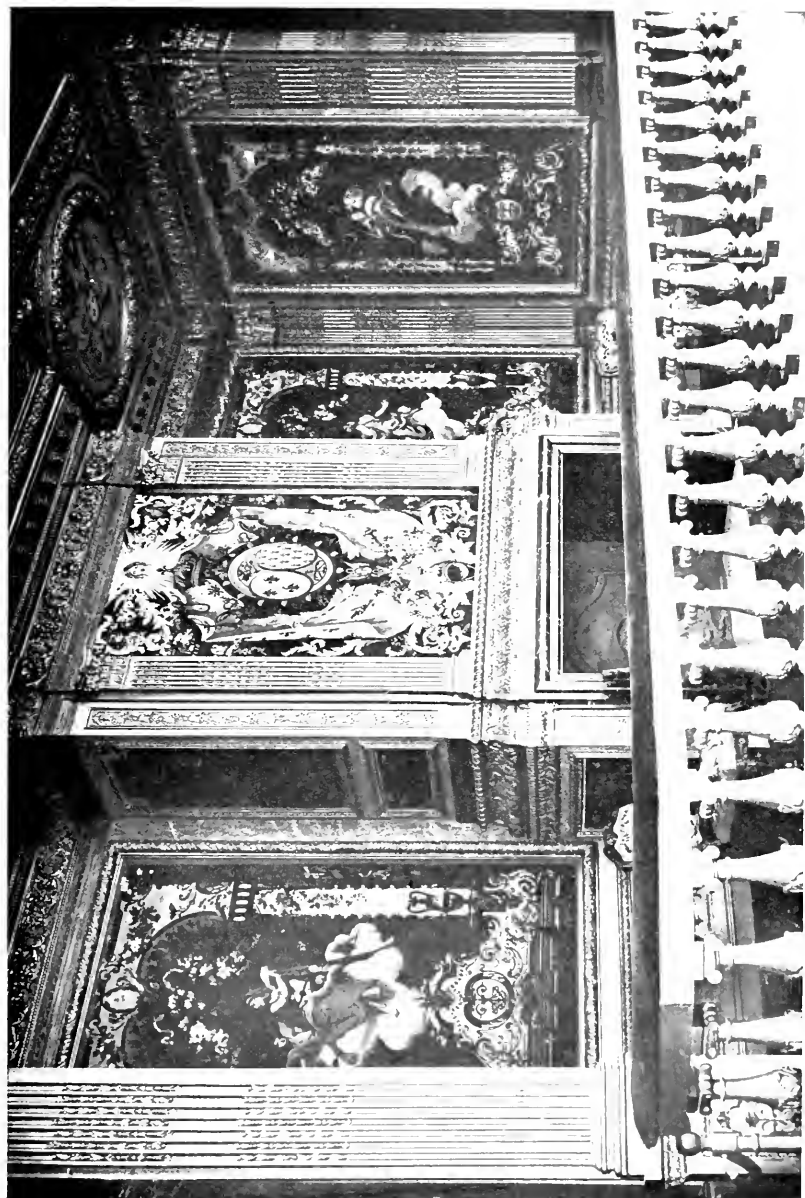


Fig. 10. — Cappella di Maria, Palazzo Ducale, Venezia.

Fig. 11. — Cappella di Maria, Palazzo Ducale, Venezia.

Dès lors, au lieu de modeler, par exemple, les nus en dix huit ou vingt nuances, de faire les passages des ombres aux demi-tons et des demi-tons aux lumières par le dégradé complexe des colorations, on modèle ces mêmes nus en trois tons qui se pénètrent en lachures dans les passages ; et, pour être sommaire, ce procédé n'en exige pas moins un coup d'œil très expert, un tour de main très sûr.

Ce n'est pas que la tapisserie-tableau n'ait aussi son genre de beauté très appréciable. Moins puissante que la peinture, qu'elle s'efforce d'égaler, elle a des suavités de pastel et s'assimile, s'incorpore la lumière qu'elle laisse s'épanouir en elle et qu'elle ne renvoie pas, à la manière des toiles vernies, en miroitement de glace. Aussi se plaît-elle au jour d'intérieur ; elle est le vrai cadre d'appartement et les spécimens qu'expose la manufacture ne peuvent qu'ajouter à notre désir de ne pas la voir disparaître. Témoin la *Marie Antoinette et ses enfants*, tissée d'après le grand portrait du musée de Versailles et que la France doit offrir à l'Impératrice de Russie, je crois ; témoin encore un médaillon signé Claude, intitulé *Zaïre*, et qui fait partie d'un ensemble appartenant au théâtre Français. Mais si la tapisserie-tableau possède des grâces particulières, elle doit recourir, pour rendre les modelés subtils de la peinture, à l'infinie variété des nuances ; elle devient alors singulièrement fragile, perd en franchise ce qu'elle gagne en délicatesse, abdique de sa force en renonçant à sa simplicité. Et ce fut encore la tâche de M. Guiffrey d'acoutumer les tapisseries à changer leur œil de peintre contre l'œil du décorateur ; il les déshabituait des saveurs trop fades pour leur faire trouver du goût aux effets robustes, aux accents forts qui permettent de remplacer par des tons de durée les nuances éphémères. Ainsi les tapisseries de la manufacture sont prêts à tisser des chefs-d'œuvre, à la condition qu'il se trouve des peintres pour leur en fournir les modèles.

La *Scène du tournoi*, dont M. Jean-Paul Laurens a donné le carton, est un essai de retour à la tapisserie simple et colorée ; mais les tons sont violents partout ; ils chantent en couleur et non pas en lumière. M. Laurens, très supérieur à l'art du décorateur textile, n'a pu songer à s'approprier le procédé des vieux faiseurs de modèles, qui s'ingéniaient à répandre sur toute leur composition une même coloration de lumière, une sorte de gris chaud, de grand plan ensoleillé qui, s'étalant sur les clairs des carnations, des costumes et des paysages, laissait les tons d'ombre et les colorations vives res-

les figures se valent et les empêchait, en les baignant dans l'harmonie, d'assécher et de brûler mutuellement les uns les autres et de blesser le regard. Quant à la perspective adoptée par M. Laurens, elle ne relève pas non plus du parti pris. Elle est trop brusque, fait paraître, derrière le groupe principal et peu à peu sans transition, des personnages tout petits qui animent insuffisamment le fond. Cette perspective vraie, qu'expliqueraient en un tableau les

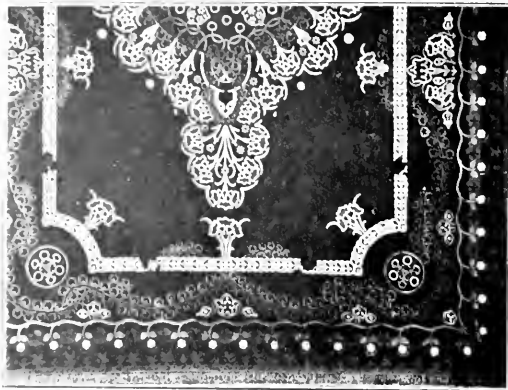


Fig. 100. — Étoffe de modèle de M. Laurens.

Objet d'oeil arien, convient mal à la tapisserie qui traduit péniblement et sans intérêt les jeux mouvants de l'atmosphère. L'espace ne s'y remplit pas. On voit du ciel et de l'air, mais avec des lignes de dessin et des plans successifs inégalement gradués de manière à ne pas en rapetisser le caractère.

D'autres modèles de M. Laurens, *La mission* et *Le départ de Jeanne d'Arc* supportent difficilement d'être comparés, au point de vue de leur valeur technique, avec les vieilles tentures de Saint-Rémy pendues à côté d'eux. Le contraste leur fait tort. Auprès de compositions où pas un pan de l'étoffe n'est perdu pour le style, elles semblent vides.

Le Femme en Afrique de M. Bohegrosse est-elle mieux établie selon la technique textile ? *La Femme*, fluette et gringalette, est si décolorée de neutrotonique, que ses chairs et sa forme de spectre transluide se détachent à peine du fond. Elle apporte, soutenue par un bataillon de soldats coloniaux,

l'esprit de la paix et de la civilisation à des nègres formant au premier plan un groupe assez confus, et ce groupe, qui fait paquet vers la gauche, rend plus sensible le néant de la droite. Sans l'amusante fantaisie de la bordure, la composition manquerait presque d'intérêt.

Je ne puis citer tous ceux des modèles qui, malgré l'active direction de l'administrateur, ne répondent pas au grand besoin d'essor de la manufacture :



TAPIS DE S. GODEFROY, d'après le modèle de M. L.

mais je ne saurais passer sous silence un essai de mise sur le métier d'après une *Danseuse* de Chéret. Le tissage est remarquable et les traînées de pastel sont copiées avec une surprenante dextérité d'imitation ; mais c'est de l'art de vice, de la tenture pour maison louche. La tête grimace un rire enaillé ; le décolletage du corsage laisse à nu des formes malsaines, vidées par le bal public et qui sont tout au plus excusables comme piment d'affiche. En notre temps où l'art a besoin qu'on l'élève, où sa plus grande détresse est son manque de noblesse, on conçoit mal la pensée qui l'abaisse jusqu'à lui faire ramasser des sujets de ruisseau, le long des trottoirs de la rue.

Plus dignes et plus hautes sont les compositions que M. Joseph Blanc a peintes pour la décoration de la première chambre de la cour d'appel du palais de justice de Rennes. Les quatre figures, *la Loi*, *la Justice*, *la Force*, *la Charité*, qui reposent sur des nuages au centre d'entourages ornementaux, sont

un grand dessin, un grand caractère. Par malheur pour l'art textile, dont nous nous occupons exclusivement ici, M. Blanc ne s'y révèle pas coloriste et générateur, il ne définit pas le sens juste des valeurs. Dans la présente décoration on



Le Christ et la Vierge, de M. Blanc.

se prend à ces fonds leur teinte jaune un peu sombre et passée légèrement au gris d'ardoise : les figures ont peine à s'en dégager. Les tonalités de certaines corniches et de quelques draperies sont lourdes ; et cependant tel est l'empire du bon goût en art, telle est la valeur décorative de la tapisserie dans les intérieurs, que la restitution de la salle de Rennes et la présentation des

nouvelles tentures dans le cadre d'architecture qui les fait valoir composent un assez bel ensemble.

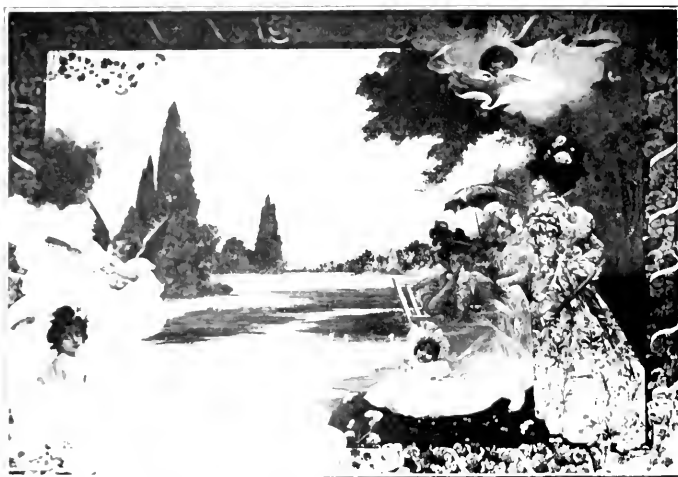
Et si des tentures nous passons aux tapis, c'est pour constater que les



L'AUBRE ET LE MATIN, TAPISSERIE DE LA FAMILLE DE HOLLAND.

modèles ne servent pas mieux l'excellence de la texture. Un tapis comporte des tons résistants, sur lesquels prend pied le mobilier et qui soutiennent les pas de la personne ; mais il ne doit pas crier de rutilance, quitter le parquet pour se jeter avec éclat aux yeux des visiteurs ; qu'il forme un fond solide, mais qu'il reste à sa place en parterre. Tel n'est pas le cas du modèle

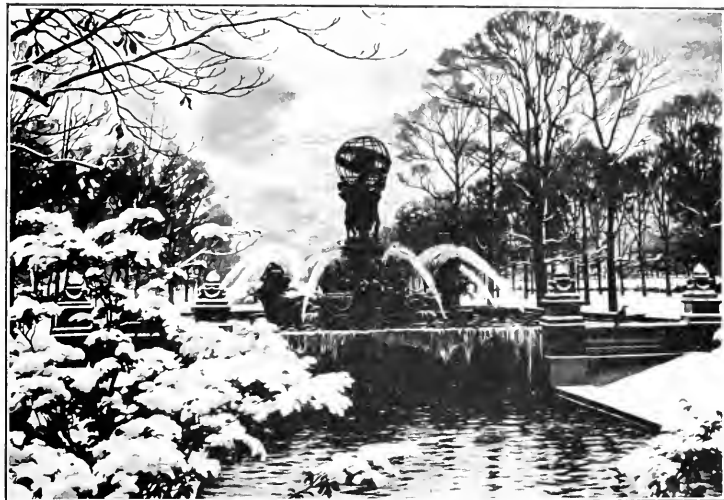
Comment M. Binet l'architecte si discute de la porte monumentale, M. Binet l'apôtre du principe en mant de je ne sais quelle mauvaise rhétorique d'art, s'obstine qu'on ne saurait neicher sur de la ronde-bosse décorative, sur du lisse et des faits. Il a donc adopté des motifs de fleurs et de feuillages absolument plats, sans ombres ni lumières, tels qu'on en plaque sur les murs au pochoir; et comme son décor neo persan hurle de rouge et de vert criards, on en recoit



L'Élysée. Tapisserie d'après M. Dreyer, maison Hanot.

l'impression que produirait une décoration de café d'Orient. C'est à l'Élysée qu'est destinée ce tapis, anti-français de style, de couleur et sans doute d'approvisionnement; car, s'il doit accompagner des meubles à la française, comment s'accorderait-il avec eux. La mode, en nous habituant à nous contenter, pour décorer nos appartements, de tissus faciles à recruter dans le commerce, a surpris notre goût; elle nous a fait accepter cette idée barbare que la géométrie simple et les bonalités brutales du tapis turc ou persan peuvent se concilier avec les courbes élégantes et les grâces distinguées du mobilier français, et que l'on peut composer à la manufacture l'étrange erreur qui consiste à accompagner, au prix de deux à trois mille francs le mètre carré, quelque pastiche

oriental dont on trouverait l'équivalence à trente-trois francs le mètre dans les magasins de nouveautés. Si l'art violent ou baroque de l'Orient peut avoir une part dans nos combinaisons décoratives de France, c'est seulement celle que lui fit accorder au xviii^e siècle la fantaisie naissante pour les objets de Chine, part de curiosité, part accessoire. Et, puisque l'occasion m'est



L'HIVER. — Tapisserie de Beauvais (d'après Mezzotint)

offerte de revendiquer pour le tapis français le rôle d'art qu'il n'aurait jamais dû cesser de jouer, j'ajouterai qu'il a fallu, pour subir le règne presque absolu du tapis turc, une époque où s'était perdu le sens des ensembles et la tradition de l'harmonie.

Quant à prétendre qu'il faut aplatir le dessin sous nos pas pour nous éviter des trébuchements imaginaires, c'est là quelque boutade d'homme de lettres improvisé critique d'art. Matériellement, est-ce qu'on ne marche pas sur l'herbe épaisse dans les champs, sur des palmes aux processions, ou sur des fleurs ? Est-ce qu'idéalement notre imagination ne peut se complaire à fouler, sur le décor d'un tapis, la surface veloutée d'un parterre de roses ou de chrysanthèmes, même modelés en trompe-l'œil, même massés en touffes

[illegible]



Les Femmes de Paris

ils sont au goût du jour; c'est tout ce qu'on peut dire d'eux de moins désobligeant.

Ce besoin de décoloration avait, en ces dernières années, atteint son paroxysme morbide. Nous avons vu, par réaction, les femmes afficher pour leurs costumes de ville, dans les tonalités de leurs robes ou de leurs chapeaux, tout ce que l'ainé peut produire de plus truculent. Mais le mobilier n'a pas encore eu sa part dans cette rénovation, qui s'est portée d'ailleurs d'un excès vers l'autre. Les tissus d'art d'appartement en sont restés à la note pâle, et les industriels tissent leurs étoffes à l'unisson.

M. Hamot, l'un des principaux manufacturiers d'Aubusson, expose deux tentures, *Vertumne et Pomone*, *L'Aurore et Céphale*, qu'il a mises au métier d'après les célèbres compositions de Boucher. Les modèles-peints de ces compositions appartiennent aux Gobelins qui, de leur côté, les ont reproduits pour le compte de M. Maurice Fenaillé, richissime amateur, doublé d'un très délicat connaisseur. Or, tandis que les deux Boucher, directement tissés à la manufacture nationale d'après les cartons originaux, sont haussés de tons, affirmés de contours, les mêmes, que M. Hamot a dû faire exécuter d'ailleurs d'après des documents secondaires, sont traités dans le genre à la mode; ils semblent si mangés de soleil, si passés à l'air que des admirateurs mal exercés pourraient les prendre pour des tapisseries du vieux temps; et c'est peut-être ce que désire l'acheteur. Mais, à les considérer en dehors de l'intérêt de vente, au point de vue plus élevé de l'art, on peut y regretter la confusion des valeurs; l'œil y poursuit en vain le dessin qui s'efface, les plans qui se dérobent, les modèles qui s'évanouissent.

Et cette tendance au pâle devient blafarde dans les panneaux modernes tissés par M. Hamot. Je laisse de côté deux vases de fleurs signés Madeleine Lemaire et qui sont simplement de trop grandes aquarelles à la navette; mais la *Conversation au bois* de M. Dubufe est si cherchée dans le délicat qu'elle en est restée vaine et blême.

D'autres sujets, exposés par le même M. Dubufe comme modèles d'art, la *Danse ancienne* et la *Danse moderne* ont une semblable apparence malade, qu'accentue la grâce mièvre du dessin. Des artistes qui voisinent avec M. Dubufe dans cette partie de la section consacrée aux décorateurs textiles, ne lui sont pas supérieurs, et l'impression qui s'impose au visiteur dans les galeries industrielles, c'est exactement celle qu'il a ressentie dans les galeries

de la tapisserie, et, au lieu d'un découragement devant la désespérante insuffisance des ressources, il s'agit de sacrifier tant de nobles efforts et de faire passer les tapisseries dans les dépenses, puisque le tapisserieur le plus habile ne peut pas donner le secours du peintre qui lui fait défaut ?

Les tapisseries de l'industrie sont des gens experts, qui rivalisent avec les artistes par leur perfection technique avec leurs confrères des Gobelins. On ne peut pas en dire la même chose immédiate lorsqu'on quitte des yeux les essais de tapisseries pour examiner les copies de l'ancien, excellentement réalisées par les ateliers de la Manufacture d'Aubusson. Sur de très beaux tapis Louis XIII, Louis XV, Louis XVI, sont rangés des meubles imités des plus belles époques, et dont, lorsqu'on les regarde, on ressent comme un choc d'art devant l'admiration des détails, dont le tracé si ferme et la vigueur précise ont été obtenus par la large distribution de l'ombre décorative et le bel épanouissement de la lumière.

M. Bieppine qui, comme M. Hamot, se distingue par une remarquable habileté dans les copies anciennes, produit de même que son émule d'Aubusson, des tapisseries à composition moderne. Il en a demandé le carton à M. Wagrez, qui dans son triptyque de quatre mètres de long, a représenté quelque chose comme *Le jour et la nuit*. A vrai dire la tonalité générale en est soutenue, mais l'effet est uniformément égal, les colorations s'isolent, l'eau même d'un lac se voit sans transparence, tandis que les palais du fond ne prennent pas leur place sur le ciel. Le grand sujet historique, également en forme de triptyque Van Goyen a peint pour le même M. Braquenié et que celui-ci a reproduit dans la section belge, comme une production de son atelier de M. Janssens, est d'ordre assez pareil, très honnêtement dessiné, sans masses d'ombres.

C'est à tort qu'on se trompe tout contraire qu'on adresse aux *Quatre Saisons* de Zuber. Elles sont, comme le salon du ministère des affaires étrangères, le fond d'un appartement de notre autre manufacture nationale, celle de Beauvais. Or les paysages de M. Zuber, simples vues prises au Luxembourg, sont remarquables par leur sentiment de vérité, par la justesse des valeurs, l'éclat de la lumière, la fraîcheur de couleur, en un mot par l'effet. Mais, pour réaliser des compositions de ce genre, de simples aquarelles enlevées en quelques coups de pinceau suffisent. Or, en fait, M. Zuber a cru qu'il n'avait pas besoin de leur aide, et, au lieu que celui de ses pochades, il s'est contenté d'ajouter ici

des chrysanthèmes sur un banc, là des corbeilles de rhododendrons sous la neige, ailleurs des cerfs ou même des personnages, et je ne recommande pas ces derniers à la critique des figuristes de profession. Le résultat, si l'on met à part ces pauvres figures, est un quatuor de paysages traités en décor, ce qui ne veut pas dire décoratifs : ils prennent le regard par leur aspect de



LA FÊTE DU PRINTEMPS

Tapisserie tissée en France sur le métier à M. L. L. Leclercq. — Tissage : M. L. L. Leclercq.

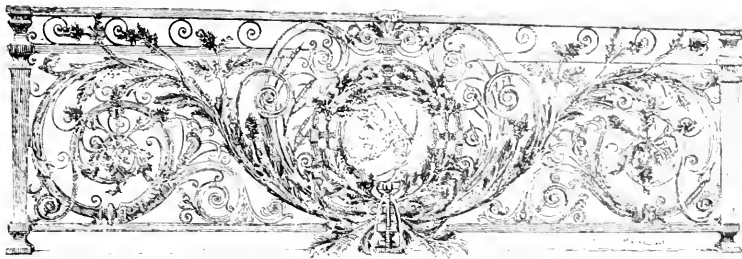
réalité vibrante : ils ne le retiennent pas, car l'exécution apparaît lâchée et, textilement parlant, le lâché c'est le manque d'intérêt, parce que c'est le vide.

Et, prêt à quitter la section française pour pénétrer dans les sections étrangères, je n'ai pas besoin d'un grand nombre de lignes pour résumer ma visite. Il me suffira de répéter ce que j'ai partout entendu dire, à savoir que si l'art textile n'avait, pour son salut, de beaux modèles anciens à recopier, il

Je ne puis me défendre, et d'ailleurs, je n'ai le droit d'engager personne, mais je tiens à quel avantage que je pourrais trouver à citer de puissantes autorités à l'appui de ma conclusion; il m'est du moins permis d'invoquer la renommée d'un esprit grave et clairvoyant. En de récents articles parus à l'occasion de l'Exposition universelle et dont j'ai déjà cité le premier plus haut, M. Guittrey, si bien placé pour être le meilleur juge en la matière, a exposé, avec tant de franchise et de netteté qu'il nous donne toute liberté pour en faire usage. Il constate, relativement aux époques de gloire et d'apogée, l'infériorité présente de la tapisserie, mal servie par des centres qui sont tous incapables à la décoration textile. J'estime trop le caractère et le jugement de M. Guittrey pour ne pas me déclarer très heureux d'une consécration qui me justifie d'avoir répondu sans réticences à la mission de confiance dont m'avait investi la *Revue*.

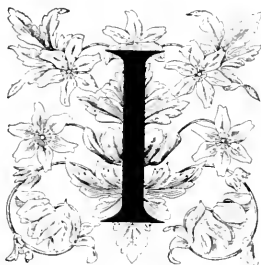
FERNAND CALMETTES.





LE MÉTAL

LE FER



Il serait malséant de le nier : Pour la plupart de ceux qui connaissent la technique du fer et que sa métallurgie intéresse, l'Exposition de 1900 comporte un gros mécompte, une réelle déception. Depuis 1851 et le fameux *Cristal-palace* de Londres, toutes les expositions universelles qui se sont succédé en Occident s'étaient particulièrement distinguées par de curieux et croissants progrès dans la construction en fer.

Déjà, la rotonde immense de 1867 si ingénieusement disposée, si logiquement combinée pour présenter dans leur rationnel développement les phases successives de nos diverses industries, marquait une amélioration sur la grande carcasse du palais des Champs-Élysées, bien injustement décrié par les architectes acharnés à sa destruction, et qui cependant — on commence à le reconnaître — n'était pas sans mérite. En 1878, autre conquête ! on avait assisté, avec les brillants carrelages en relief de Leibnitz et de Parvillée, à l'union de la céramique et du fer. — Union qui nous apparaissait, comme devant être bénie des dieux et féconde entre toutes. — On proclamait que cette alliance des émaux resplendissants, doués d'une persistante fraîcheur,

¹Chaque article. Voir la *Revue* des 10 juin et 10 juin t. VII, p. 339 et 341, 10 juillet et 10 août 1900, t. VIII, p. 43 et 91.

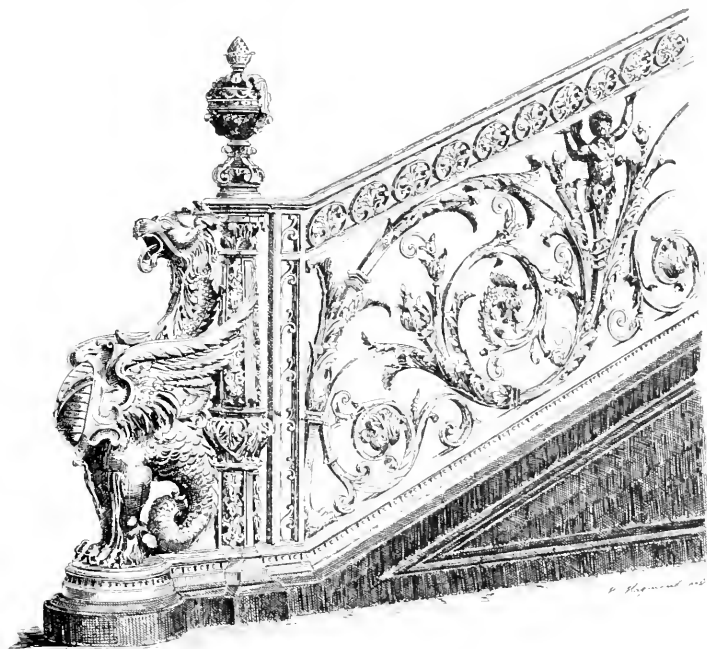
«... et, aux pieds d'une immuable rigidité, devant conserver à notre regard un perpétuel, un impérissable éclat, une jeunesse éternelle.

En 1889, nous nous attendions à de nouvelles victoires et redoublement d'enthousiasme. Comme on y célébra alors les merites des deux palais formés ! et pour nous, nous ne présentâmes quelque peu ennui, touché par une mélancolie d'artiste, de voir disparaître ces pilastres fleuris, ces frises écussonnées, ces médaillons, ces trophées représentant dans l'azur du ciel les rayons du soleil. Pour nous, les seuls à nous qui nous restent de ce gigantesque effort, la Tour Eiffel et les deux des Machines si audacieusement conçue par ce pauvre Delessert, qui était tout un monde... après avoir été la grande attraction de l'exposition, et dans toute l'Europe, que dis-je ? dans l'Univers entier, elles sont demeurées, et nous, nous sommes demeurés, un objet d'étonnement pour les visiteurs de l'heure présente.

En 1900, qui de pareils précédents engageait, et à la suite de succès aussi nombreux, l'Etat permit de s'attendre aux plus invraisemblables prodiges. Que pouvaient nos esprits s'étaient même laissé aller à cette espérance que le « X^e siècle », après avoir, au milieu de sa course, assisté à l'inauguration de l'architecture en fer — avec cette merveille des Halles Centrales trop peu regardées chez nous — nous donnerait, à son déclin, la définitive formule de l'architecture, d'abord de Bruxelles, qui aimait à vaticiner, ne s'était-il pas dit, « à y a quarante ans, que « la race des anciens pontifes lithomistes » finit comme celles des mastodontes et des plésiosaures, pour faire place à l'espèce des artistes sidérurgistes » ? Il n'en a rien été pourtant. L'Exposition Alexandre III est une œuvre magistrale et qu'on ne saurait trop louer, mais insuffisante pour clore l'ère des innovations héroïques. Et partout ailleurs, dans cette immense *Exposition du Monde*, le fer aux rigides profils est remplacé, extérieurement au moins, dans ces constructions qui forment une œuvre si flexible et molles ondulations du plâtre immaculé, éblouissant, et tout d'ancien. Partout la sidérurgie, dont on attendait le renouvellement des formes architectoniques, est vaincue, chassée, bannie par le stoff, le plâtre, les patisseries !

En 1904, que l'emploi et le travail du fer aient, depuis 1889, subi une révolution. Aucunement. Le rude métal que nos ancêtres, suivant l'exemple de leur producteur René Francoys, réservaient avec prédilection pour les charnières et les massures des guerres, est devenu, en cette fin

de siècle, l'élément de civilisation indispensable par excellence. Jamais — les statistiques en font foi — sa production ne fut plus considérable. Jamais ses applications ne furent plus variées. S'il continue de distribuer la mort, il fournit à toutes nos industries de l'alimentation et du vêtement, les organes



DÉPART DE RAMPE EN FER TORDÉ, par M. A. BOUILLÉ.

d'une fabrication intensive. Il porte partout la pensée et la vie. C'est à lui qu'on doit, sur terre et sur mer, la rapidité et la sûreté de la locomotion, la facilité des relations dans l'air et sur le sol. Chaque jour son action s'accroît. Non seulement, comme par le passé, sa présence s'affirme dans nos installations domestiques; non seulement il est la parure et la sécurité de nos foyers, mais son intervention a permis la solution normale d'une infinité de problèmes, devant lesquels nos ancêtres seraient demeurés hésitants et

composés. Un visite au pavillon du Crenset ou au palais de la navigation internationale, quelques instants passés au Champ de Mars, dans la section de l'électricité, ou dans celle de l'électricité, produisent une inoubliable

impression. Vulcain et ses infatigables cyclopes sont en train de devenir les maîtres du monde.

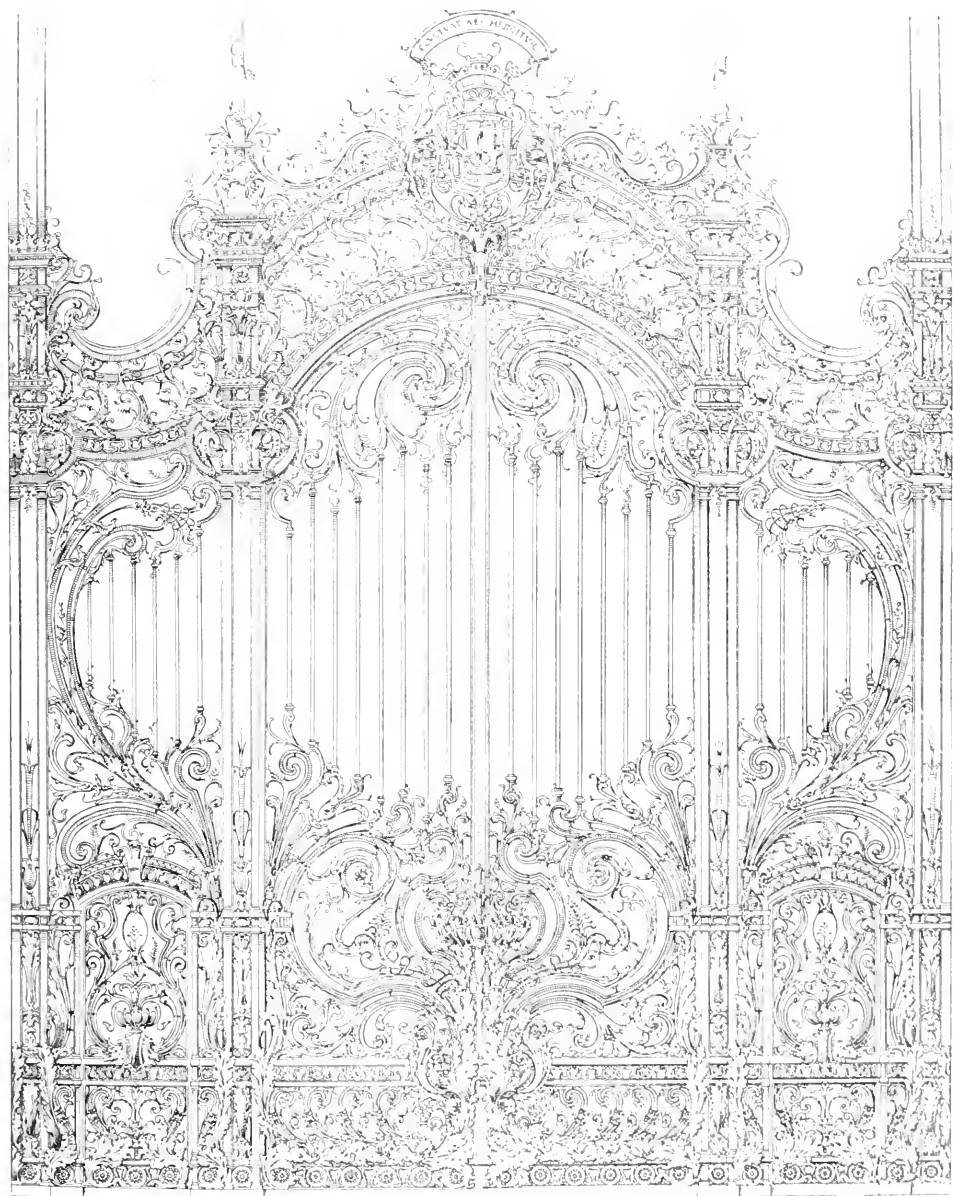
Notez que même dans les faits de l'habitation, le rôle du fer s'agrandit chaque jour. Dans cette serrurerie d'art, qui doit nous retenir plus spécialement, on ne cesse de lui trouver des applications heureuses et nouvelles ; et vous avez pu le voir notamment, en ces dernières années, remplacer aux portes de nos maisons de rapport, par des clôtures élégantes et gracieuses, les vantaux massifs en épaisse menuiserie, et communiquer de la sorte, aux habitations les plus bourgeoises, un air de richesse avenante et de prudente hospitalité.

J'ajouterai même que c'est bien plus sur ces remarquables ouvrages, et sur ceux du même genre, balcons, appuis de fenêtres, rampes d'escaliers, balustrades, etc., prodigués dans les quartiers opulents de Paris, qu'il convient de juger la production de nos artistes serruriers, que sur les morceaux séparés, spécimens ou échantillons, dispersés au Champ-de-Mars ou à l'Esplanade des Invalides. Avec les ouvrages de la forge,



Fig. 1. — Serrurerie d'art.
Lampadaire en fer.

comme avec ceux des bronziers, des orfèvres, en face des essentiellement mobiliers, qu'il faut tenir près de l'œil. Le fer, soupli par l'artiste le plus raffiné, garde toujours de sa nature quelque chose d'austère et de mâle. En outre, dans ses applications un peu d'usage, il devient immense par destination. Des lors, c'est dans son application sur place qu'il le faut considérer.



MODELLO DI PORTA DI CANTIERE
 CANTIERE DI CANTIERE DI CANTIERE

De même qu'on doit faire le voyage de Nancy pour admirer les chefs-d'œuvre de Lamour, et se rendre à Saint-Germain l'Auxerrois pour voir la clôture de chœur forgée par Pierre Denmier, on s'arrête au palais de justice de Paris, devant la porte monumentale de Bigonnet; de même c'est au rond-point des Champs-Élysées qu'il faut juger les clôtures superbes exécutées par Roy pour l'hôtel Archevêque, à Chantilly qu'on doit étudier la rampe fameuse due à la collaboration de M. Daumet et des frères Moreau, et c'est au palais des Champs-Élysées qu'il convient d'admirer la porte si remarquable forgée par Bardin, sur les dessins de M. Charles Girault.

Répondus ainsi dans nos habitations, ou prodigues sur la voie publique, ces remarquables ouvrages ne se bornent pas à charmer nos regards. Ils jouent un rôle plus considérable; leur contemplation devient éducatrice. Ils concourent en effet à ce que, dans son magistral *Rapport sur l'application de l'Art à l'Industrie* publié en 1856, le comte de Laborde appelait le « maintien du goût par les embellissements de la voie publique ». Ajoutons qu'ils méritent d'autant plus d'être signalés à l'admiration générale, qu'à une conception hardie, à une exécution irréprochable, à une observation parfaite des convenances, ils joignent, chez leurs auteurs, une abnégation bien rare en tous les temps, et qui dégénère presque en anonymat. Combien de personnes, dans le grand public, connaissent aujourd'hui, les noms de Perès, de Courbin, de Fayet, de Veyrens dit Vivarais, de Valentin Fontaine, de G. Vallée, de Doré et même ceux de Pierre Denmier, de Bigonnet que nous traçons à l'instant? Ce sont pourtant ces grands artistes qui, au xix^e siècle, portèrent si haut la réputation de la serrurerie française. Alors que des peintres de cinquième ordre, leurs contemporains, trouvent des biographes profixes, leurs noms demeurent dans une injuste obscurité, comme si la pratique de leur art contenait des satisfactions assez hautes pour faire dédaigner à ceux qui s'y adonnent les joies un peu suspectes de la réclame et les dangereuses séductions de la vanité!

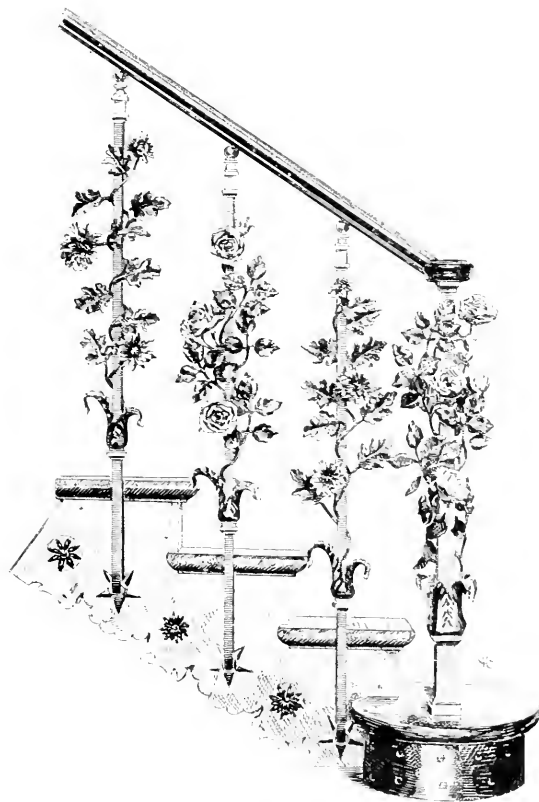
Cela semble, au surplus, si naturel que cet art remarquable entre tous du fer soit perpétuellement sacrifié, que ses produits — à l'Exposition présente — sont disséminés partout, sans qu'on puisse trouver à leur éparpillement des raisons bien valables, et sans qu'il soit venu à l'idée du public et des intéressés de protester contre une dispersion qui rend les comparaisons singulièrement difficiles.

On ne saurait trop louer le goût de l'administration française — et ici ce n'est pas seulement son bon goût, pour ne citer que les œuvres les plus marquées par la main du maître — mais aussi la belle porte que M. Bergeotte a forgée d'après ses idées, celle qui est due à Paul Sédille, et dans laquelle on retrouve une harmonie des détails en métal qui ne sont guère de serrurerie commune ; 2° la simplicité d'arrangement, cette grâce délicate qui caractérise un bon architecte ; 3° un panneau de style Renaissance, exécuté par M. Rindin, auteur de la clôture du petit palais, a poussé jusqu'à ses dernières limites ; 4° un départ de rampe de M. Leconte, ornée de chimeres et de volutes à cariatides et dauphins, d'une élégance toute moderne ; 5° de M. E. Robert une rampe anglaise, destinée à servir de passage aux voitures ; 6° de M. A. Jodiz, où les roses argentées alternent avec les chrysanthèmes ; 7° une disposition d'un goût sobre et nouveau qui sent son époque ; 8° les médaillons exposés par M. Maron de Rouen — une série de cadres, de médaillons, d'appliques et surtout une grille de clôture fleurie, où l'art de nos jours se montre dans sa perfection.

M. Bérard peut avoir logé dans la section des bronzes les torchères, les candélabres, les lustres, la pendule sortis des ateliers de MM. Diselyn et Linn. Les médaillons et médaillones de M. Benard, les grilles d'intérieur, les panneaux de papier d'au spumex et cercles avec amour par les collaborateurs de M. Bérard. Et quoiqu'il soit dans la section de l'orfèvrerie, le petit kiosque en bois sculpté sur les dessins de M. Bliant par M. Hamet, et dans lequel la folle et l'orgueilleuse des vignes, des platanes, des marronniers, des ajones, semble s'élever comme une ingénieuse carte d'échantillons, une sorte de table des matières pérorées ressources décoratives fournies à la serrurerie d'art par M. Bérard.

Nez qu'à l'étranger, la même dispersion des ouvrages de serrurerie et de ferblanterie des comparaisons instructives. C'est dans les jardins de l'ancien et le Somme et le grand palais, que se dresse la grille monumentale qui sépare le palais d'hiver du tsar. C'est sous le portique de l'ancienne caserne des invalides que se dresse l'élégant portail du palais appartenant au comte Edthyany, portail exécuté par le serrurier de Pesthany (Hongrie). Dirigez vous ensuite vers la section de la serrurerie, pour voir les ferronniers de M. Van Boeckel de Liège. Vous serez reçu dans la section allemande, ou triomphalement

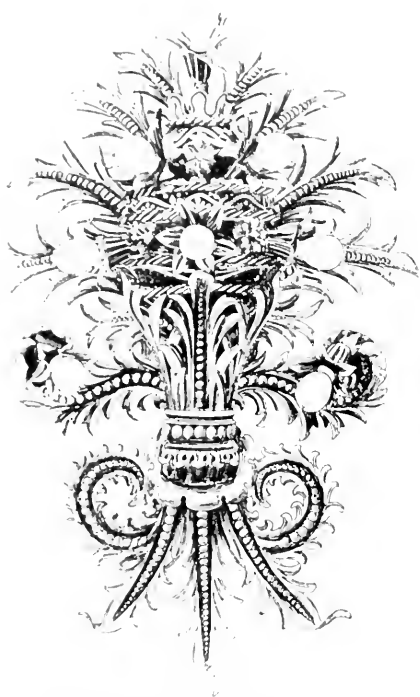
installé à la place d'honneur, s'élève le superbe groupe en fer repoussé de l'*Aigle terrassant le Dragon*, chef-d'œuvre du genre, exécuté par les frères



DÉPART DE CAMP EN 1870. — M. LUC.

Ambruster. Puis vous ressortirez du côté de la rue Fabert, pour découvrir dans le grand dépotoir qui occupe cette façade sacrifiée des galeries étrangères — entre l'annexe de l'Allemagne et la fondation de l'Impératrice Marie — la belle porte, d'un dessin neuf et fleuri, que la ville de Mannheim a fait

l'occupé de seph Neuser pour servir de frontispice à son *Ecole d'Arts Indus-*
trieux qui mérite, par l'ampleur de sa décoration, un emplacement plus

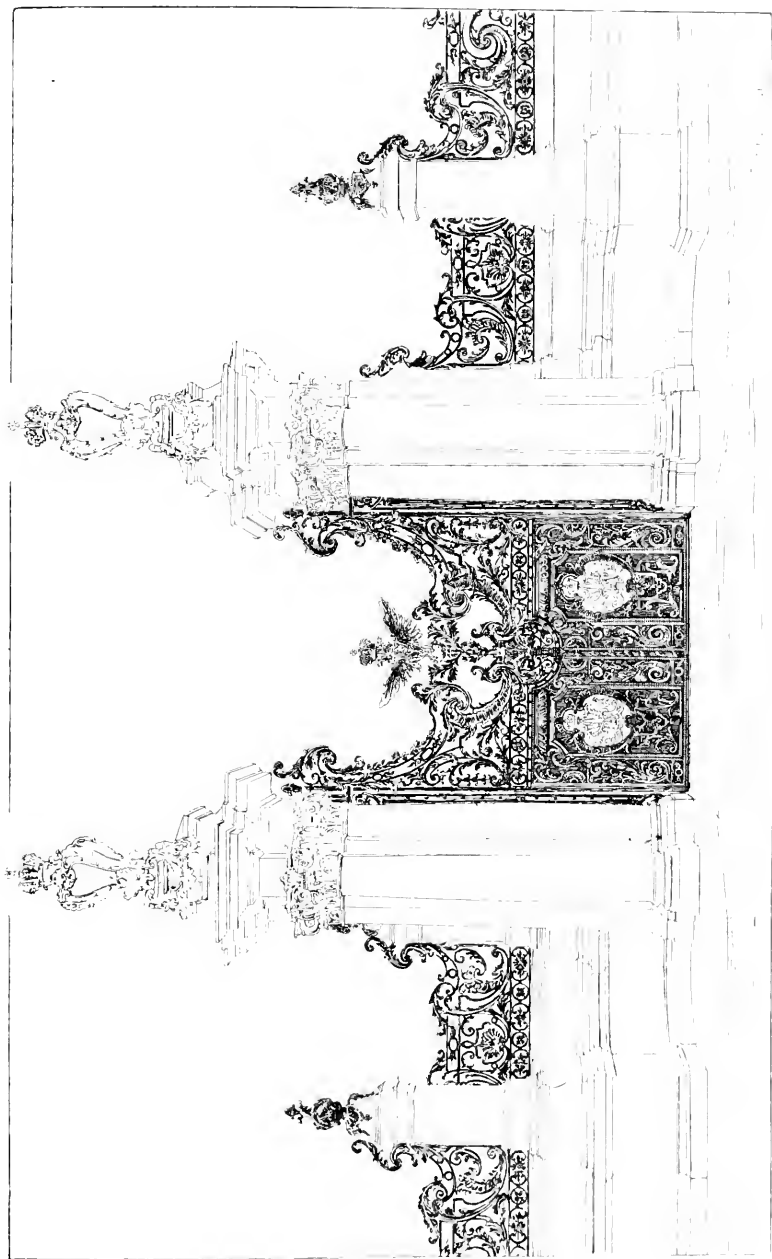


LE CHAMP DE MARS. — LE FORGE
 (M. AL. B.)

quels MM. Lihardt et Schner, de Saarbruck, se sont essayés à imiter, dans le travail du fer, les fibres complications du *modern-style*. Car les nou-
 veautés qui se font jour dans les diverses branches de l'ameublement, n'ont
 pas épargné les ouvrages de la forge; et aux enroulements, retours, *queues*
de chaise, grâmes, *coques de belier*, volutes, rinceaux et autres ornements

élevé à l'entrée de l'avenue
 des nations pour contem-
 pler les ouvrages exposés
 par M. Pasquale Franci de
 Sienna, et dans le pavillon
 des Etats-Unis pour décou-
 vrir les charmantes portes
 d'ascenseur, d'un goût sobre
 et aimablement classique
 exécutées par M. W.-S. Tey-
 ler. Si vous passez devant
 le palais de l'Autriche vous
 serez frappé par la bonne
 tenue de sa porte et derrière
 celui de l'Allemagne par
 la rampe et les candéla-
 bres de M. Kruger de Ber-
 lin. Enfin vous devrez vous
 transporter au Champ-de-
 Mars — dans la section
 de la métallurgie — pour
 contempler la très remar-
 quable porte de jardin, de
 style Louis XV, exposée par
 M. Edouard Mpar, de Buda-
 pest; et cette autre porte

non moins énorme, dans


$$\begin{aligned} \mathbf{A} &= \begin{bmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{B} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{C} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{D} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix} \\ \mathbf{E} &= \begin{bmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{F} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{G} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{H} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix} \\ \mathbf{I} &= \begin{bmatrix} 1 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 1 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{J} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{K} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix}, \quad \mathbf{L} = \begin{bmatrix} 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 \end{bmatrix} \end{aligned}$$

classiques, désignés dans le vocabulaire de la serrurerie d'art sous le nom générique de *contours*, on en a ajouté quelques autres, les rubans, les serpentinés, les pattes de crabe, chargés de rajeunir l'aspect de la serrurerie d'art contemporaine.

De tous ces ouvrages si singulièrement dispersés, il en est deux surtout qui méritent de nous retenir, non seulement à cause de leur importance peu commune, mais par le grand caractère d'art qui s'en dégage, et par une nouveauté d'application qui ne manquera pas — étant imitée certainement par la suite — d'avoir des conséquences heureuses dans l'avenir. Le premier de ces ouvrages est la clôture exécutée pour le palais d'hiver de l'empereur de Russie, le second c'est la grille du petit palais des Champs-Élysées, dessinée par M. Girault dont nous avons déjà ici même¹ célébré le goût remarquable et le talent si distingué, à l'occasion de la clôture en fer exécutée jadis pour le monument Pasteur.

Jusqu'à présent les grilles monumentales chargées de clore et de protéger les jardins royaux, les cours d'honneur, les monuments les plus divers — depuis la grille fameuse dont Richelieu gratifia, sur le pont neuf, la statue de Henri IV, pour préserver la royale effigie des trop odorantes familiarités de son bon peuple de Paris, jusqu'aux grilles du parc Monceau, en passant par celles justement fameuses de Versailles, de l'hôtel-dieu de Troyes, et du palais de justice de Paris, etc. — toutes ces grandes et belles grilles étaient conçues et exécutées d'après un dispositif qu'on aurait pu croire immuable. Elles consistaient en rangées de halberdars ou de piques, à la hampe unie, ronde ou carrée, s'amortissant en flèches ou en pointes ouvragées et dorées. Ces piques posaient ordinairement sur un petit mur en bahut à hauteur d'appui. Elles étaient réunies à la base et au sommet par des traverses plus ou moins ornées, et qui dans les grilles de luxe affectaient parfois l'importance d'une petite frise.

M. Robert Meltzer, l'auteur de la clôture du palais d'hiver, a résolument rompu avec cette disposition aussi monotone que traditionnelle. Au mur bas et sans ornement il a substitué un mur de granit de 2^m,30 de haut, robuste-ment mouluré, et coupé de distance en distance par de solides piliers, moulurés eux aussi, et surmontés d'un ample fleuron lambrequiné. Entre ces

¹ Voir *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. I, p. 41.

Le socle est une sorte gigantesque, sorte de fûtage monumental, de « *colonne* » qui finit de volutes fleuries d'un noble dessin, très décoratif, et ces ornements harmonieux servent de supports aux armes de



Fig. 122. — 1890. — par M. Voelter (1).

Russie, qui, ruisselantes de dorure, détachent la splendeur de leurs formes héraldiques sur l'ornementation monochrome du fer contourné et relevé.

La porte qui complète cette belle clôture développe, avec plus d'ampleur encore et de richesse, ce même parti de décoration. Elle ajoute par la magistrale grandeur de ses lignes à la majesté cosaque de l'ensemble. Grâce à une série de photographies exposées à la section de l'ameublement russe, M. Robert Meltzer nous fait pénétrer dans les ateliers qu'il a improvisés sur place pour l'exécution de ce gigantesque et magnifique ouvrage. Remercions-le d'avoir associé ses collaborateurs à la gloire que lui vaudra cette belle entreprise, menée à si bonne fin.

L'exécution de la porte d'honneur du petit palais, forgée avec une rare maîtrise par M. Bardin, d'après les dessins et maquettes de M. Ch. Girault — dont nous reproduisons ici même une étude — vient confirmer ce que nous disions dans notre article relatif à l'*Opéretterie*, de ces circonstances en apparence si contraires, qui aboutissent à la réalisation de certaines formes, dans un art qui semble n'avoir pas avec elles de rapports précis. Il est clair que ni la porte du petit palais, ni aucune de ces portes cochères en fer forgé, qui ajoutent à la beauté de nos façades parisiennes, n'auraient pu être si superbement exécutées, si les manufactures de Saint-Gobain et d'Aniche n'avaient continué, en ces dernières années, à produire des glaces de très

grandes dimensions à des prix très abordables. Bien mieux, dans la clôture si remarquable du petit palais, la dimension extrême des glaces qu'on pouvait lui fournir n'a pas été sans influer directement sur la division générale que



L'AMÉLÉNASSANT D'ORAGON, groupe en fer repoussé par MM. Soufflot et fils.

l'architecte a donnée à ses surfaces. Il a dû partager, à cause de cela, sa baie en trois grandes travées verticales, et horizontalement il l'a divisée en deux parts : la portion inférieure très ouvragée et remplissant ainsi son rôle protecteur de défense et de fermeture ; la partie supérieure formant imposte, inaccessible par conséquent et à cause de cela pouvant demeurer libre. Pour

se situent au-dessous du fronton qui amortit la porte proprement dite. Les deux parties égales a persiste, formant une ouverture principale, deux latérales et deux poternes latérales. Ajoutons qu'en proportionnant les poternes de cette énorme baie, M. Girault les a rapprochées de la porte principale, et de la sorte, a concouru à mieux mettre en évidence une composition d'inspiration.

Et c'est ainsi, sous le crayon d'un éminent artiste, la difficulté du problème architectural devient le point de départ de recherches aboutissant à une œuvre d'un redoublement de beauté. M. Girault, en effet, a été stimulé par les obstacles qu'il avait à surmonter. Cette gigantesque œuvre, à dessin de quipure, car de loin elle fait un peu l'effet d'un gigantesque point de Genes, joint à la robustesse nécessaire à sa construction, la grâce qu'on peut souhaiter d'un pareil ouvrage. Et ces deux éléments — une trouvaille — qui en garnissent les côtés, achèvent de lui donner un caractère d'élégance rappelant les plus fameux maîtres. Depuis l'architecture nous n'avons rien vu d'aussi magistralement composé.

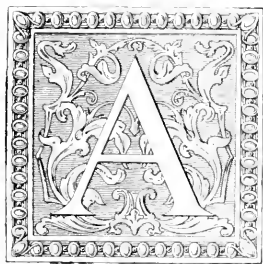
Il y avait incertitude, toutefois, à ne pas associer à ces éloges et M. Barthe, chargé de réaliser le modèle de M. Girault, et le bataillon de cyclopes anonymes, qui, maniant avec une sérénité superbe et une énergie sans seconde, le marteau à cheval, le marteau à main, l'éclanche, le burin et la lime, le couteau à l'huile, du fer rouge et trappé à tour de bras sur l'enclume et la forge, ces barres formidables gracieusement recourbées et ornées de feuilles d'acajou au point de faire penser à une dentelle. Leur réserver une part dans les citations, c'est simplement acquitter une dette de reconnaissance envers des collaborateurs aussi modestes que vaillants, auxquels dans l'antiquité on ne craignait pas d'accorder le nom glorieux entre tous de *faber*, et que M. von Acker, celui de *fabrica*, considérés l'un et l'autre comme le titre d'artisan excellent.

BERNARD HAVARD.



A WOMAN IN A FOREST

POTSDAM A PARIS



U premier étage du Pavillon impérial allemand, en notre Exposition universelle, quatre salons nous accueillent, inégaux et divers, totalement différents de ce qui les entoure. C'est comme une entrée soudaine au Potsdam du Grand Frédéric, ici la chambre de musique; là, le cabinet-bibliothèque; à gauche, un petit salon; un coquet boudoir, à droite. Il n'y a point copie proprement dite; il n'y a qu'évocation,

rappel, suggestion, quintessence. Tel détail vient du grand château; tel autre de Sans-Souci. L'architecte a cru devoir argenter certains entrelacs stuqués des plafonds pour les mettre en accord avec ces fauteuils enrichis d'applications d'argent, chers au fondateur de la grandeur prussienne — et ce n'est peut-être pas une très heureuse idée. Mais la belle affaire si l'ensemble nous saisit! Aux murailles, rien que des tableaux français — les tableaux de Frédéric. Devant nous, disséminés, en fonction vivante, des meubles historiques, trahissant une double origine — les uns venus de France, les autres faits à Potsdam, sous des inspirations françaises bien reconnaissables en leur style alourdi. Je néglige les reproductions et les bagatelles.

Nous sommes chez le roi philosophe. Voyez plutôt, au-dessus de la cheminée, son portrait peint par Antoine Pesne en forme de médaillon. Il n'avait encore que vingt-sept ans quand le peintre le figura ainsi d'après nature, au château de Rheinsberg : cheveux poudrés et frisés, uniforme bleu à parements rouges brodés d'argent, corps de cuirasse coupé en biais par le cordon de l'Aigle noir et, brochant sur le tout, manteau royal, en velours rouge fourré d'hermine. Avec cela, l'air d'un homme parfaitement résolu à ne s'embarasser de rien. Le même air se retrouve en cette statuette, posée sur le chambranle, où Gottfried Schadow l'a évoqué vieilli, bonhomme et intraitable, le bicorne vers l'oreille droite, le poing gauche à la hanche, s'appuyant

— C'est à l'empereur lui-même, à l'empereur, à l'empereur, jusqu'aux caresses et autour de ses chiens favoris, et de sa suite de favoris, des dévôts faits autour de lui par ses levrettes; et de l'assaut des pépites. — Mes chiens, déchirent mes tautouils. Si je les laisse courir, le dimanche, ce sera à recommencer demain... Bah! une fois de plus. Poupouille me coûterait bien davantage et me serait bien plus utile. — Les relations du grand monarque avec la France ont suscité de grandes amertumes. Ce génie si nettement germanique aimait en France les idées libres et les instincts progressistes, en notre langue les idées nouvelles, dans notre littérature le sentiment poétique, non seulement il n'y trouvait rien, mais vraiment inspire de lui. En outre, ses achats de beaux objets d'art, d'objets d'art, avaient pour but de procurer des leçons utiles et des sujets d'étude à ses jeunes artisans de Prusse. A cet égard ces achats ne furent pas heureux. Il y eut, bientôt, à son service, des maîtres d'arts de France, un ciseleur, un ébéniste bronzier Melchior Kambly, l'ornemaniste Nahl, le sculpteur Odenhant. Ainsi, quelque jugement qu'on porte sur le goût de l'art allemand et sa première fleur moderne et son premier souflet, il est certain qu'il n'est pas de l'art français.

Le 20 août, tant que S. M. l'Empereur Guillaume II a eu la bonne grâce de vouloir commémorer par l'envoi en son Pavillon impérial du quai d'Orsay l'ouvrage mobiliers de l'une et de l'autre origines indiquées plus haut. Mais ce 20 août ne s'est point arrêtée là. Les salons de Potsdam et de Sans-Souci reçoivent de boîtes de nos maîtres au XVIII^e siècle, de marbres et de bronzes de nos sculpteurs. L'Empereur a ordonné qu'une notable part des collections du Grand-Erserie, formées jadis à Paris, revint à Paris et, six semaines plus tard, fut placée sous nos yeux sans nulle difficulté d'approche. Il faut reconnaître que cette manifestation à la gloire de la France organisée par les Allemands ne manque ni d'originalité, ni de charme.

Il y avait, en effet, dans la sculpture, les bustes ou se survivaient les perceptions des humaines et les fantaisies décoratives qui rehaussent un palais. Il y avait surtout, seules les douces et capricieuses visions de l'école de Watteau et de Boucher. Elles déchargeaient un instant son esprit des contraintes de la vie, elles le livraient à son imagination ce qu'il appelait « l'élémentaire ». Cette étrange magie qui s'en exhalait pour lui aux heures de sa jeunesse, en exister encore pour ses descendants. On ne pouvait donc

s'attendre à voir déplacer à notre profit la collection entière. Ni les circonstances absolues, ni les convenances relatives n'eussent permis pareil déménagement. *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, interprétation définitive de l'extraordinaire esquisse du Louvre, orne, maintenant, à Berlin, le salon



WATTEAU. — LA DANSE.

de l'impératrice. De même les deux parties du légendaire « plafond de boutique » du marchand de tableaux Gersaint. Ces peintures, et bien d'autres, n'ont pas déserté leur pan de mur¹. A l'endroit de l'enseigne, je me défends mal d'un regret. La critique savante aurait pu, devant cette composition unique divisée en deux panneaux en des conjonctures restées mystérieuses, se poser maintes questions intéressantes, avec chance d'en tirer au clair au moins

¹ Sur la collection du Grand Frédéric, Cf. *Œuvres d'art françaises rapportées à S. M. l'Empereur d'Allemagne*, par M. Paul Seidel, traduction française de MM. P. Vitry et J. J. Marquet de Vasselot.

quelques mètres. Les plus portables photographies ne sauraient conduire à tel ou tel résultat. Si pourtant se réalise l'ancien rêve d'une exposition générale de l'œuvre de Watteau, ce peintre de Valenciennes à Paris, tout au moins pourra-t-on prendre pour thème des discussions la copie de l'enseigne exécutée par Paler et possédée par M. S. m., le fragment représentant la conversation autour de la table, le tableau qu'on déballe et qui appartient à M. Léon Michel-Lévy ; même l'excellente gravure d'Avéline. Le morceau de M. Michel-Lévy est exposé en petit palais des Champs-Élysées. Il accuse tous les caractères d'un original exécuté en pleine verve. Le maître avait-il répété sa composition ? Tandis que la présence de la peinture de Berlin eût provoqué d'utiles observations et — peut-être — fourni de renseignements décisifs !

Au surplus, quatre chefs-d'œuvre de Watteau s'offrent à nous : *Les Bercées*, *L'Amour à la campagne*, *La Leçon d'amour* et *La Danse*. Seule *La Leçon d'amour* souffre des injures du temps. La matière en est craquelée et ridée. Pourtant les figures n'ont rien perdu de leur poésie exquise et l'harmonie des tons ne s'est point évaporée. Les trois autres toiles sont dans le meilleur état de conservation. Toutes nous ouvrent le monde enchanté où se complaît le génie de l'artiste. Je ne crois pas qu'il y ait nulle part un plus précieux tableau que *L'Amour à la campagne*, dit aussi *L'Amour paisible*. Quel adorable groupe que celui de la jeune femme en bleu, au corsage si galamment ceinturé, écoutant les tendres paroles de l'homme allongé auprès d'elle, pendant que, tout proche, un guitariste semble semer de l'idéal dans l'air ! Au regard de ces apparitions si vraiment humaines dans leur fantaisie d'oiseaux, symphonies de rêve et de grâce, confidences de chimères énamourées, traduites d'un dessin de raffinement suprême, d'une couleur de pur enrouement, tout palit et devient secondaire. Il y a, certes, bien des peintres dignes de l'honneur ; il n'y a qu'un Antoine Watteau.

Les Lacroix sont au nombre de dix au Pavillon impérial. Chacun a ses attributions, et sur l'un — chose rare — on lit le nom de l'auteur et la date de l'exécution : *Lacroix, 1732*. C'est *L'Amour à la campagne*, *L'oiseleur*, *Le Jeune Homme Mortifié*, *La Danse devant la fontaine de Pégase*, *Le Montreur de marionnettes d'opéra* et, surtout, le portrait de la danseuse Cupis de Camargo. Tous les cinq tableaux, essayant au pas dans un jardin, attestent un goût

¹ Cf. la notice de M. S. m. sur Watteau, notamment l'ouvrage cité dans une étude sur Watteau.



charmant, une habileté peu commune. Mais on tient à bon droit pour la meilleure pièce de la série, et même pour le chef-d'œuvre de Lancret, la danse sous les arbres intitulée *Le Moulinet*. Encore que types, physionomies, attributs et combinaisons de groupes procèdent évidemment et directement du magicien des Fêtes galantes, il est clair que tant de liberté et de franche élégance ne se rencontrent guère en des ouvrages d'école.

Six tableaux de choix et quatorze sujets d'illustration pour le *Roman comique* font juger du talent de Jean-Baptiste Pater en ses bons jours. La plus importante composition est la *Fête en plein air*. Une centaine de petits personnages y jouent spirituellement leur rôle. Des musiciens s'avancent, des masques défilent, un escamoteur fait des tours, des couples joyeux, de conditions et d'apparences diverses, s'entretiennent, se reposent, dansent, regardent. D'une porte de parc sortent une voiture et un cavalier. Là-bas on a dressé des baraques. Le clocher du village s'entrevoit plus loin. L'agréable « bambochade », signée et datée de 1733, est gaie, variée, piquante à souhait et de conservation irréprochable. A un degré inférieur, la *Réunion devant le mur d'un parc*, les *Baigneuses* et le *Colin-Maillard* ne laissent pas d'avoir grand prix. Les sujets d'illustration pour le *Roman comique* se distinguent par une foule d'idées ingénieuses et d'amusants détails. Nous en connaissons dès longtemps la suite par les gravures des Surugue, d'Edme Jaurat, de Scotin, de Lépicier et de B. Andran, lesquelles, vérification faite, traduisent à perfection l'esprit des originaux. Il ne manque, en somme, à l'art de Lancret et de Pater qu'un peu de spontanéité.

III. — Une collection du XVIII^e siècle serait incomplète si le grand Chardin n'y avait sa part. Chardin et Watteau, en des genres tout différents, sont les plus pures gloires de la peinture française en cette période. L'un évoque l'idéal et nous fait vivre dans l'enchantement des mirages; l'autre nous tient dans la réalité humble et sévère du petit monde bourgeois. Le Grand Erclérie a possédé de Chardin trois chefs-d'œuvre que l'on nous montre : le *Jeune dessinateur à juquette blanche* qui taille son crayon; la *Pauvre-pense*, exquise répétition du tableau du Louvre, et l'admirable *Bâtisseuse de narets*. Ces trois morceaux tranchent sur tout le reste en offrant aux yeux un autre côté de l'esprit français, un autre aspect de la société française.

* Indiquons à cette place que le *Seigneur* de Chardin, dont on ne peut citer un portrait.

L'Artiste de Charles-Antoine Coypel, est une assez bonne étude en manière de portrait d'une jeune femme devant son miroir. Je ne peux que mentionner, comme de pisser, la *Leçon d'art* de Jean-François de Troy et les deux groupes de portraits en action d'Amédée Van Loo; la *Famille de l'artiste avec la boîte*



L'ARTISTE. COYPEL.

d'opéra, et la *Famille de l'artiste avec les bulles de savon*. Mais il sied de souligner d'un trait plus vif les œuvres d'Antoine Pesne. Nous avons déjà parlé du portrait ovale de Frédéric, peint au château de Rheinsberg en 1739,

qui se trouve à Aix-la-Chapelle, ou petit palais des Champs-Élysées comme une reproduction d'un tableau d'origine. Je ne sais précisément sur quels documents ou quelles traditions s'appuie l'attribution de ce portrait à Pesne. C'est une question d'iconographie qu'il sera bon d'éclaircir. Le portrait de Frédéric, exposé à l'Exposition, il semble, toutefois, qu'elle ait souffert d'une décoloration assez marquée. Un autre portrait, également exposé au petit palais, passe pour être de Pesne. C'est celui d'un jeune Rameau en habit rouge, debout, au violon sous le bras. Cette peinture, provenant de l'ancien fonds du Louvre, est fort intéressante, mais elle ne fait aucun doute, mais l'attribution à l'auteur de la *Pour*

par cet académicien de Paris, fixé à Berlin vers 1710 et mort dans cette ville en 1757. Une seconde toile signée et datée de lui en 1745 nous fait voir *La danseuse Marianne Cochois*, dansant en un paysage, aux sons de la flûte et du tambourin, devant plusieurs spectateurs. C'est à peu près la même scène que nous présentait Lancret, tout à l'heure, avec sa *Camarero*, mais l'exécu-



A. COCHET. — LA TOULLEUL, d'après la gravure de LECHE.

tion de Pesne est moins facile et plus insistante. L'artiste nous est peu familier. Il est fâcheux qu'on ne nous ait pas apporté un plus grand nombre de ses tableaux pour mieux établir notre opinion sur son compte. Sa carrière en Allemagne a déjà préoccupé quelques-uns de nos confrères. A coup sûr Antoine Pesne était homme de talent.

IV. — Les œuvres de sculpture sont de transport malaisé. A peine en a-t-on pu envoyer six ou sept au Pavillon impérial, en dehors de quelques

aux plus somptueuses. Tout au moins dois-je constater l'intérêt supérieur de ces quatre bustes historiques. Les deux premiers sont des chefs d'œuvre de l'art. Houdon, un marbre de Voltaire, un bronze du prince Henri de Prusse, une statue romaine. Deux merveilles de caractère, d'intime interprétation, de style et de ferme travail. Un autre bronze d'imperieuse beauté vient de Berlin (Houdon) : le buste de Charles XII de Suède. Le portrait du cardinal de Richelieu en marbre, est porte de longue date à l'actif de Girardon sans le moindre commencement de preuve. Le savant conservateur des collections de Potsdam se demande s'il n'y faudrait pas voir le buste du cardinal sculpté par le Bernin et dont on a perdu la trace. Ce serait, en ce cas, l'un des plus beaux ouvrages de l'artiste italien. Mais le problème reste à résoudre.

Enfin, pour rendre témoignage de l'art gracieux et léger du temps, si ce n'est du mytilothisme de dilettantisme, voici une tête de Neptune à la barbe et à la chevelure aux cheveux couronnés de roseaux, faillée dans le marbre d'un décorateur par Lambert Sigisbert Adam, de Nancy; un petit *Amor* en marbre non exempt d'affectedation, *L'Espérance nourissant l'Amour*, du dix-huitième siècle, anversois d'origine, parisien de technique, mort à Berlin en 1788, et un autre où se voit la déesse Vénus assise dans une coquille, couronnée par des amours et traînée par des dauphins, œuvre de Pfaff d'Abbeville. Ce Pfaff, au nom bizarre, s'appelait, en réalité, le baron de Pfaffenhoven. Ce capitaine de l'Autriche avait été son berceau. Une méchante affaire de mariage l'entraîna de Vienne. Il vint chez nous en honnête artiste et même, à la fin, en Picardie. Notre collaborateur M. Vitry a publié naguère, ici même, une notice fort curieuse à son sujet et à laquelle je renvoie le lecteur.

Alors bien, si l'on faut résumer en deux mots nos impressions sur les collections du Grand Frédéric, telles qu'elles nous apparaissent dans le beau raccourci du Pavillon impérial du quai d'Orsay et à travers le livre substantiel de M. de Clémence Scudell, je dirai que l'art français du dix-huitième siècle y donne sa mesure en des expressions typiques. Le conquérant de la Silésie fut un amateur de l'art et comme il fut un haut politique et un fier capitaine, et nous sommes en droit de lui rendre, à S. M. l'Empereur Guillaume qui a voulu, au même coup, d'honneur son illustre ancêtre et de saluer le grand art en nous entr'ouvrant le trésor de Potsdam.

L. DE FOUCAULD.



BIBLIOGRAPHIE

Le national Gallery, par Sir Edward G. Poynter, Director of the national Gallery, membre correspondant de l'Institut de France. — Londres, Cassell et C., éditeurs.

Si les fonctionnaires anglais sont dignement retribués, il faut, du moins, leur rendre cette justice qu'ils ne considèrent pas leurs fonctions comme de simples sinécures. Il n'y a pas si longtemps que Sir Edward G. Poynter a pris la direction de la national Gallery, et déjà deux superbes volumes ont paru de son catalogue illustré, qui comprennent toutes les écoles étrangères. Le tome III, qui s'achève, sera consacré à l'école anglaise. Nous aurons ainsi un monument complet.

Et quel monument ! Ici, pas d'exceptions ni de réserves : pour chaque artiste, la date de sa naissance et de sa mort ; pour chaque tableau, une courte, mais substantielle notice descriptive, avec les dimensions exactement mesurées, la date d'entrée au musée, l'origine, don ou achat.

Et ce qui est plus rare, pour chaque tableau, en face de la notice, une reproduction en simili-gravure toujours soignée, le plus souvent tout à fait réussie.

Un tel travail fait honneur à tous ceux qui y ont collaboré, au savant directeur du musée, M. Poynter, qui l'a entrepris, à la maison Cassell qui lui a prêté son puissant concours, à M. Edwin Bale, l'un des chefs de la maison Cassell, qui n'y a ménagé ni son temps ni sa peine.

Et invinciblement un rapprochement s'impose : quand aurons nous semblable travail pour notre Louvre ?

A. M.

Poèmes et légendes du moyen âge, par Gaston Paris, de l'Académie française, Paris, Société d'édition artistique, pavillon de Hanovre, 1900, in-8.

Ce volume est composé d'articles qui ne rentrent pas tous au même degré dans notre cadre ; néanmoins nos lecteurs nous sauront gré de le leur avoir signalé, car il les intéressera sur plus d'un point et pour plus d'une raison.

Peu de sujets ont fourni matière plus abondante aux peintres et aux sculpteurs que ces vieilles chansons de geste, si familières à M. Paris ; peu ont tenté aussi fréquemment le crayon des illustrateurs. Chacun se rappellera une édition qui lui est chère : pour nous, nous citerons seulement — puisqu'il est précisément question ici de M. Paris — le délicieux poème d'*Yvain et Ysodelle*, illustré par Bida, en 1878, édition aujourd'hui introuvable, et la chanson de *Huon de Bordeaux*, qui paraissait récemment avec des enluminures d'Orazzi.

D'autres ont tenté les musiciens ; nous venons de parler d'*Yvain et Ysodelle*, qui servit si fréquemment de thème aux librettistes d'opéra comique, nous y ajoutons

Revue le mouvement des écoles étrangères, et leur situation depuis 1889, il est d'un intérêt tout actuel et d'un profit durable de relire et de méditer les pages dans lesquelles M. Lafenestre montrait les progrès accomplis par l'étranger depuis 1855, et la renaissance des études techniques et historiques entreprises presque partout sous l'influence des exemples français.

Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées, par L. DUMIER. — Paris, E. Leroux, 1900, in 8.

On apprend beaucoup de choses à lire ce livre de M. Dumier, « la première histoire qu'on ait essayée du Primatice, depuis Vasari et ceux qui l'ont copié ». L'auteur, il est vrai, ne s'est pas contenté d'une biographie faite de redites; il a fort habilement usé d'une mine de documents jusqu'ici bien négligée; les dessins du maître, grâce à l'étude minutieuse et à la comparaison desquels il est parvenu à reconstituer les œuvres disparues.

Cette seule biographie d'un artiste dont « quarante ans durant et sous quatre règnes différents, l'influence s'est exercée chez nous dans le domaine de tous les arts », suffirait à donner une idée de l'importance de ce livre; M. Dumier a voulu le compléter en donnant une chronologie et une description des œuvres du Primatice, ainsi qu'un catalogue de ses dessins et de ses œuvres gravées.

C'est donc, comme on voit, un travail de grande envergure, où l'on trouvera sur les origines de la Renaissance en France, sur le développement et les influences de l'école de Fontainebleau des pages documentées qui souleveront mainte discussion, mais dont les travailleurs feront leur profit.

L'Art des jardins. par Georges RIVI. Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte. — Paris, L. H. May, 1900, in-16.

Ce livre, c'est comme le bilan d'un art qui s'en va! *Stile jardin* public a pu résister à la « démocratisation », habilement composé qu'il est d'éléments empruntés à toutes les époques et à tous les genres, le jardin privé, grâce au tout-puissant mauvais goût ou à la déplorable inertie des propriétaires, se meurt.

De cette remarque, M. Riat aurait pu tirer des deductions pour nous peu flatteuses, lui qui excelle à rapprocher les formes des jardins des conditions de la vie, dans chaque pays et pour chaque siècle. Mais il a voulu nous épargner cette honte; il a préféré tout simplement nous renvoyer à la nature, en terminant un livre au cours duquel il montre comment tous les jardiniers du monde ont usé et abusé d'elle, depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours.

Il le montre preuves en mains, d'ailleurs, et les innombrables citations d'auteurs qu'on trouve dans cet ouvrage témoignent clairement d'une connaissance approfondie du sujet. Les dessins pittoresques, alertes et fort nombreux également qui commentent le texte, sont un autre argument à l'appui des démonstrations de l'auteur.

C'est donc là un excellent livre; on pourrait pourtant, après avoir loué M. Riat

« ... mais souvent l'encyclopédiste le plus au fait de son sujet, regretter
 qu'il ne sache un peu mieux et parler un peu mieux. »

[illegible]

M. L. L. — L'œuvre de ce « doux indépendant » de Prudhon à Constantin
M. L. L. — A côté d'auteurs d'images et de Gustave Moreau, l'idealiste douloureux,
les autres sont ces poètes du réalisme.

Deux siècles et ses figures apparaissent ra et là : Rembrandt, Goya, Puvion de Lavallée, et l'œuvre se termine sur une apothéose du *Balzac* de M. Rodin, où le sculpteur nous entraîne avec une conviction telle qu'elle en fait presque oublier l'exagération.

Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIX^e siècle, par Etienne BUCOV. — Paris, 11 Mai 1900, in 16.

Un livre de nuances délicates où — toute idée de décadence écartée dès le début — on donne le plaisir d'envisager ce siècle finissant à travers le talent de quelques-uns d'entre eux et de le trouver parfait. Subtile incursion dans l'âme des peintres, fine évocation de leur personnalité, définition exacte de leur talent, et surtout amour de la vie, du passionné de la vie, voilà ce qui caractérise chaque page de ce volume.

Actuellement ouvert et renseigné sur ce temps qu'il aime, l'auteur en sait quelque chose, inquiet, préoccupé, malade, il connaît « la neurose moderne » ; du peintre il est le traducteur et le musicien, rapproche ou distingue, avec le souci constant de l'harmonie, ses comparaisons que l'émotion qui éclairera davantage la physionomie de son style, veut pousser à fond.

Elle propose, en précisant et dirigeant les qualités types de chacun, accolant à chaque nom un résumé des tendances : c'est Carole-Durand, le peintre de Volégaire; B. le peintre de la Vie, Renner, le peintre de la chair; Belleu, le peintre de la beauté; c'est aussi Carrière et sa tendresse inquiète, Bisnard et sa sensualité, et enfin, les autres, sont tous *Les autres*, résumés en un chapitre de vingt pages, sous le titre d'un dixième et d'un mot et appréciés suivant ce critérium infail-
lible : « le mouvement de la Vie ». L'expression vivante de l'humaine a.

Emile Duvour.

$$f(x) = g(x) \quad \text{if } x \in S,$$

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE

II

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES *



vre, les deux Stevens, nous sommes en pleine vie! Les deux peintures, déjà anciennes, de Jean Joseph, le *Marchand de sable* et le *Chien à la mouche*, nous rappellent combien cet animalier, aussi puissant que naturel, contribua, au temps de Courbet, à développer, de l'autre côté de la frontière, le goût du réalisme populaire et de la facture robuste. Quant à Alfred Stevens, une série de huit toiles nous montre une fois de plus la glorieuse évolution de ce bel artiste, et sa science toujours grandissante dans l'intelligence des élégances modernes, depuis les sentimentalités de sa première période romantique jusqu'au dilettantisme raffiné de ses années dernières. Quatre de ces tableaux appartiennent au musée de Bruxelles; l'un d'eux, *L'atelier*, qu'on admirait naguère dans la collection Kuns à Anvers (une jeune femme blonde, en longue robe jaune, s'apprêtant à poser devant un peintre assis sur un divan, dans un milieu coloré de tapis, tentures et bibelots), est une œuvre de maturité, savante, savoureuse, complète, où, dans une peinture d'intérieur, l'artiste du xix^e siècle déploie la même franchise narrative et la même virtuosité de rendu que ses grands prédécesseurs du xviii^e, les Pieter de Hooch et les Meun.

* Second article. Voir le *Bulletin de l'Association*, t. VIII, p. 297.

On s'aperçoit tout d'abord, dans l'aimable et moins raffiné, parmi les souffrants et les tristes, avec un sens plus grave des émotions humaines, que la peinture de M. Struys semble devoir désormais chercher ses sujets, M. Struys, l'un des artistes les plus touchés par ce grand souffle de pitié qui souffle sur nos jours, parmi le pullulement des littératures ordurières et des dilettantismes insalubres, a suscité



1. — CONFIDANCE EN DIEU

de l'exécution pittoresque, qui fait les œuvres supérieures. On peut espérer que M. Struys ne sera jamais trouble, dans sa contemplation symbolique des souffrances humaines, par des accès inattendus d'allégorie, comme le fut M. Friederich, d'ordinaire si net et si franc, le jour où il se consacra le dedans à Beethoven, son étrange triptyque, *Le ruisseau!* Dans la peinture de M. Struys, on trouve, symbolisant peut-être la naissance, la mort et la résurrection, mais dont les intentions, profondes et subtiles, exigent une attention particulière. On retrouve bien la décision aigre et expressive du

rière et des dilettantismes insalubres, a suscité déjà tant de nobles œuvres d'une protestation généreuse et d'une saine virilité. Depuis 1889, depuis son *Quatre-vingt-trois*, M. Struys ne s'est pas démenti. Son *Désespéré*, un prêtre portant le viatique dans une chambre de malade, sa *Confiance en Dieu*, une vieille femme près de son mari agonisant, sa *Maria Anna*, une vieille femme priant dans son intérieur, ont toutes ces qualités de simplicité savante dans l'arrangement des figures é nues et le choix des détails expressifs, comme dans la Vigneur

dessinateur viril, savant, sensible à qui l'on doit tant d'œuvres originales. Cependant, deux simples études, les *Écuries* et les *Peûses de pommes de terre* donnent une plus juste idée de ce talent bien local, énergique, plébéien, intransigeant. L'*Accueil* et l'*Érroque*, de M. Laermans, qui se rattache



V. SÉREY. — S. A. LE GRAND-DU PAUL-ALEXANDROVITCH.

chent hardiment au vieux Brueghel, le *Tir à l'arc* de M. Baes, la *Femme à la baratte* de M. Direcks, les *Enfants de la mer*, de M. Luyten, le *Viatique* et les *Trois fermières* de M. Martens, rentrent dans cette donnée de réalisme populaire qui a toujours porté bonheur aux peintres flamands.

Dans le portrait, dans le paysage, dans la peinture d'animaux, c'est par la même franchise d'accent, la même énergie des formes et des couleurs, que les Belges gardent leur rang. C'est une grande perte pour eux que la mort si

de l'œuvre d'Eschsché dont le *Portrait de M. Loo, in: VEspagnol à Paris* (1884), nous ont montré ou Il sut il d'admirer la solidité et l'éclat persistant des couleurs de M. Stobbaerts dans son *Intérieur d'étable* et sa *Cour de ferme*, la souplesse et vivacité de M. Claus dans son *Passage des caches*, la maîtrise et la solidité de la science technique, de MM. Baertsoen, Verstraete,



J. M. W. Verstraete. Le Bûle.

De Wille, Ryssse, Heymans, Willbert et bien d'autres, dans leurs paysages, par leur manière de la vitalité de l'art flamand.

En 1856, c'était la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne, qui possédaient toutes des écoles actives de peinture. Partout ailleurs, sauf quelques individualités isolées et formées presque toujours à Paris, Munich, Berlin, etc., n'était que production routinière dans les vieilles écoles, et chez les peuples lointains ou neufs, quelques tâtonnements enfantins, le plus souvent l'indifférence ou l'inertie complète. La situation a bien changé depuis. Les Etats-Unis d'Amérique, qui n'avaient point d'art, s'étant mis à l'œuvre, le Vieux-Monde, dont en France, nous l'avons vu, de prendre, à leur égard, le personnel dans l'évolution générale. C'est le cas aussi de la Belgique, dont les envois en 1867, 1878, et même, sauf quelques exceptions, 1889, portaient encore, dans leur ensemble, l'empreinte d'une soumission à nos vieux enseignements de l'éclectisme parisien ou munichois. La section d'art de l'Exposition de 1889 se présente avec quelques artistes plus audacieux et plus indépendants. Ce ne sont pas sans doute nos vieilles et aimables connaissances,



TURNER. — RAIN, STEAM, AND GREAT CENTRAL RAILWAY.

M. Harlamoff, habitant de la place Pigalle, M. Makowski, de l'Académie de Saint-Petersbourg, malgré leur extrême habileté, qui nous semblent, le mieux, préparer l'évolution nationale. Le dilettantisme de M. Makowski, savant et souple, tour à tour sentimental, épique, réaliste, caricatural, malgré quelques œuvres plus vives et très russes, comme la *Communion des enfants* et la *Procession*, paraît trop instable pour s'approfondir. C'est d'ailleurs la remarque à faire pour beaucoup d'artistes slaves : leur facilité extraordinaire, mais mobile et superficielle, d'assimilation, en fait de procédés pictoriques comme en fait de langage, donne quelque inquiétude sur les résultats définitifs. En tout cas, ce qui est visible, c'est l'extraordinaire agitation d'esprit qui met en contact chaleureux et fécond les peintres russes avec les maîtres anciens ou contemporains et qui permet de signaler, chez eux, dans tous les genres, des recherches actives et des trouvailles heureuses. Dans l'histoire ou le genre historique, MM. Victor Wasnezow *Quelle route prendre?*, Nesterov *Les moines*, dans le portrait, M. Elie Bepine, M. la princesse Eristoff Kazak, dans les études familières ou populaires, M. Korovine *Les Espagnols*, M. Arkhipow *Le rieu* et *Sur la Volga*, M. Kassatkin *Café au palais*, M. Rasmaritzine *La dernière retouche*, *Le musicien*, M. Pasternac *A la école de l'enfance*, montrent de l'habileté et de l'observation. M. Pasternac est, en outre, l'auteur d'une remarquable série de dessins destinés à l'illustration de *Résurrection* par le comte Tolstoï, où les types locaux sont soigneusement observés et vivement mis en scène. Parmi les paysagistes, M. Tkatchenko, habitant Paris, se montre peut-être, dans ses excellentes toiles *Effet de lune* et *Calme sur la mer Noire*, un peu trop imitateur de MM. Zuber et Harrison, mais d'autres tels que MM. Sviacoslavsky, Stabrovski, sont plus directement impressionnés par l'aspect local.

Les deux meilleurs peintres que cette exposition nous aura révélés sont MM. Serov et Maliavine. Les trois portraits de M. Serov, l'un en plein air, jusqu'aux genoux, celui de S. A. le grand-duc Paul *L'ambassadeur*, près de son cheval que tient un écuyer, l'autre, à mi-corps, d'une fillette dans une salle à manger, sous une lumière fraîche, vue à contre-jour, l'autre, dans un salon sombre, d'une jeune femme en pied, en robe jaune garnie de fleurs, assise sur un canapé noir, sont tous les trois de fort beaux morceaux de peinture. La physionomie, l'allure, le tempérament, le costume, l'ambiance des personnages, y sont observés et rendus avec autant de verve que leur

1891, on pousse que sous ces éclairages divers. L'enseignement vient de ce côté (de Beaulieu, de Gervex) ; mais M. Seroy n'est plus un élève, c'est un maître, un maître brillant, sûr, vigoureux, vivant. M. Malliavin ne se dégage pas du tout, autant des souvenirs, l'influence de MM. Besnard et Zorn, dans ses paysages en rouge éclatant de rire au milieu d'un pré vert. *Le rire*, notamment, reste assez visible, comme ailleurs, celle de quelques autres prati-



Edouard Seroy. — Région des Grèves.

ciens. Toutefois, c'est un beau tempérament, éclatant et vigoureux, qui joue déjà la merveille l'air de bravoure et qui trouvera sans doute son originalité dès qu'il appliquera avec suite, comme il semble vouloir le faire, cette virtuosité à l'interprétation des types de son pays. C'est en effet à l'exaltation, non à la confusion, des divers tempéraments nationaux, par le contact et le mélange des races diverses, que doivent aboutir les expositions universelles.

Nous avons, dans la section russe même, un exemple frappant de la force générale, dans les petites patries, comme dans les grandes nations, d'affirmer, d'autant plus, l'individualisme local, qu'on se sent plus menacé par le cosmopolitisme commercial et scientifique. Les artistes finlandais ont même un groupe spécial, d'un caractère particulier, très remarquable par sa sincérité, son sentiment respectueux et profond de la nature et de la beauté, de la force des traditions indigènes d'un art un peu rude, mais ferme et puissant. M. Edelfelt, que nous estimons depuis longtemps, ne représente

pas complètement lui-même cet esprit finlandais dans toute sa simplicité ou toute son âpreté. Il faut surtout étudier avec soin les œuvres si caractéristiques de M. Axel Gallen, ses portraits, ses études de paysans, ses décorations dans le pavillon de Finlande, et celles de M. Jaernefelt, portraits, scènes rustiques, paysages. C'est là et chez quelques autres de leurs compatriotes qu'on saisira cette vitalité intense, discrète, profonde, de l'âme finlandaise.



V. JORISSEN. — LE SOIR, LES ENFANTS À LEUR TRAVAIL.

qui, comme toutes les âmes scandinaves, semble une réserve de noblesse, de simplicité, de santé, pour notre Europe centrale fatiguée par ses excès d'imagination égoïste et sensuelle.

C'est un fait déjà remarqué en 1878 et 1889 qu'en remontant vers le Nord l'art des peintres devient plus simplement humain, plus naïf et plus tendre. Si l'on compare les Pays-Bas à la Belgique, on est déjà frappé de la différence, autant dans la technique que dans le choix des sujets. En Belgique, des scènes extérieures ou pittoresques, une pâte solide, des couleurs tranchantes et éclatantes; en Hollande, des scènes intérieures et de vie ordinaire, une palette brouillée, des harmonies fondantes et grises. M. Joseph Israëls a été l'un des inventeurs de cette peinture terne et triste, d'aspect indécis et pâleux, mais patiemment et délicatement animée par toutes sortes

de sensations lumineuses et de vibrations expressives ne permettant pas d'oublier qu'on est au pays de Rembrandt. Le *Marchand de bric à brac*, à peine visible dans sa pénombre grouillante, marque l'extrême limite où doit s'arrêter l'emploi de ce procédé, si l'on ne veut supprimer tout sentiment des formes, en même temps que toute variété et vérité des couleurs. Aussi voit-on, avec plaisir, tout en retenant, des exemples du maître, son grand

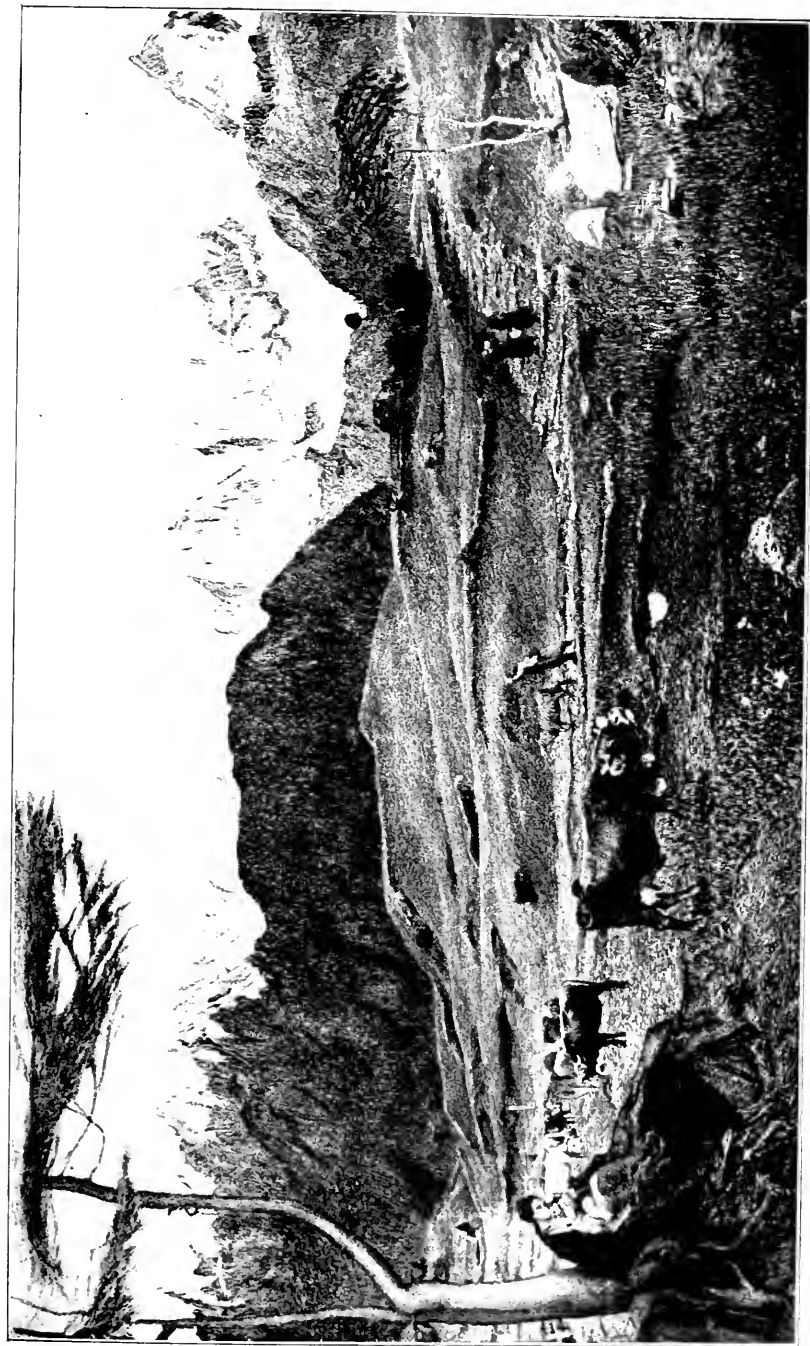


TURNER. — DÉTENTE, 1896.

goût harmonique et sa fine sensibilité, beaucoup de ses compatriotes cherchant dans la nature des mouvements plus vifs et des nuances moins obstinément attristées. Avec MM. Blommers (*L'été*), Heyberg (*Près du poêle*), Briel (*Jeune ménagère*), Josselin de Jong (*Portrait de famille. Dans la fonderie*), Neuhuys (*Intérieur*), Martens (*Le puits*),

Henker (*Réunion en conseil*), etc., les Hollandais rentrent, avec un sentiment très moderne, mais une forme plus libre, dans la tradition complète des Pays-Bas qui est aussi bien celle de la bonne humeur et des belles couleurs, que celle de la sincérité et de la gravité. Parmi les paysagistes, M. Mesdag, le regretté Joseph Maris, MM. W. Maris, Gabriel, Kever, trouvent maintenant des rivaux dans des praticiens plus hardis tels que M. Soest, l'auteur d'une belle *Matière d'acier* et M. Weissenbruch (*La plage*).

Le Danemark, la Suède, la Norvège, comme la Finlande, semblent marcher d'un pas plus résolu, dans les voies nouvelles. On n'y fait guère que de l'art naturaliste : des portraits, des scènes familiales, des paysages, pour lesquels on ne se fait pas faute de demander des conseils techniques, en France et ailleurs. Mais avec quelle liberté réfléchie, quel beau fonds de température on recourt et on utilise ces conseils ! Presque partout, quelle habileté d'observation, quelle analyse émue des choses vivantes se joignent à la sûreté ou à la profondeur de la sensibilité morale ! Comme on se sent



La Voie lactée — La Voie lactée du haut — La Voie lactée du haut — La Voie lactée du haut — La Voie lactée du haut

loin des conventions de coteries et des préjugés scolaires ! En Danemark, ce ne sont pas seulement MM. Krøyer et Johansen qui excellent à traduire, dans un intérieur, les expressions de la lumière, naturelle ou artificielle, et celles de la figure humaine, à nous inspirer l'amour de la gravité, du recueillement, des labeurs honnêtes et des sentiments simples. Ce sont encore vingt autres, MM. Tuxen, Irminger, Hammershøj, Skovgaard, Thomsen, M^{me} et M. Ancher, MM.

Helsted, Paulsen, dont les œuvres révèlent un rare esprit d'analyse au service de vrais tempéraments de peintres. De même en Suède où M. Zorn, avec son morceau capital, la *Nuit du 24 juin à Mora*, des paysannes dansant au soleil de minuit, est entouré par un petit groupe de peintres presque aussi habiles que lui à trouver la poésie dans la vérité des choses, animées ou inanimées, MM. Larsson, Bergh, Björck, S. A. R. le Prince Eugène, MM. Pau-



J. G. G. UDE. — PAYSAGE

li, Wilhemson. De même en Norvège, où le célèbre *Dr Henrik Ibsen* a trouvé, pour le peindre, de face, de trois quarts, en redingote noire, en pale-
tot brun, en pardessus blanc, trois excellents artistes, MM. Heyerdahl, Nils Gude, Werenkiold. L'œuvre de ce dernier est vraiment supérieure et, comme ses *Enfants de Village*, d'une originalité bien marquée. Nous citerons encore parmi d'autres bons portraitistes, tels que MM. Strøm, Thorne et M^{me} Laache Thorne, d'intéressants peintres de mœurs locales, tels que MM. Soot, Steensen, Jacobsen, Eichakke, M^{me} Harriet Backer, MM. Krohg, Wentzel et de nombreux paysagistes tels que MM. Thaulow, Hjerlow, Holmboe, Jorde, Diriks, Müller, M^{re} Kielland qui, presque tous, dans leur

LA RENAISSANCE DE L'ART

Les artistes du Nord, parfois maladroits, mais tranchés et forts et sûrs, ont su rendre leurs sensations, conservent un accent libre et

libre. Les peintres du Nord, soumis sans révolte aux influences naturelles, géographiques et sociales, se meuvent paisiblement dans le monde, sous le poids et sur des inspirations familières, combien plus



FIG. 1. — Le repos.

ou plus, d'une attitude d'agitations, tantôt fécondes, tantôt stériles, dans les pays de l'Europe centrale et méridionale, où d'anciennes traditions, plus compliquées et plus imaginatives, lutteront probablement avec les tendances contemporaines, d'un art plus immédiat et plus direct, soit plus consuel, soit plus intime! Depuis 1855, l'Autriche, la Suisse, l'Espagne, le Portugal, ont fait de laborieux efforts pour prendre ou reprendre dans la peinture un rang supérieur, et nulle part, ces efforts n'ont été plus vains. N'importe, dans l'Autriche et la Suisse, pays de langues diverses, de races diverses, de traditions ethniques, des écoles, vraiment nationales, semblent se former; mais, hélas! la plupart des ouvrages y gardent une empreinte étrangère, et le disparate des tendances et des recherches y contraste avec cette unité d'esprit que présente l'ensemble des écoles allemandes, anglaises, presque toutes

les salles du Nord et même déjà beaucoup plus qu'en 1889, celles de l'Italie et de l'Espagne.

L'Autriche et, avec elle, la Hongrie, se débattent, avec conscience et anxiété, entre les traditions classiques et les modes ultra-modernes, sans parvenir à se former une conviction. Les bons, les excellents morceaux n'y manquent pas, mais presque tous ont un air si exotique qu'on ne serait pas



Scène. — L'Autriche, la Hongrie, le Tyrol, la Bohême, la Moravie.

surpris de les trouver à côté, soit en France, soit en Allemagne. Il y a, dans ces deux pays, une virtuosité courante et facile, hardie et brillante, par laquelle on peut être justement séduit, mais qui, jusqu'à présent, ne constitue pas un caractère spécial. Ce qu'il est juste de constater, néanmoins, c'est que ce dilettantisme austro-hongrois, aux goûts cosmopolites, depuis dix ans, s'est allégé et rajeuni au contact des écoles nouvelles, que son goût, en fait de couleurs, jadis porté au noir, au jaune, au suranné, au renfermé, tend à se rafraîchir : on n'y méprise plus autant ni les couleurs claires, ni l'atmosphère naturelle, ni l'aération dans les intérieurs et les paysages. MM. Angeli (*Portrait de S. M. l'Impératrice Frédéric*), Deutsch, Hynais, Muller, peignent très bien, mais ils peignent comme on peint à Paris. Il en est de même en Hongrie de MM. Benezur (*S. E. le cardinal Schönbuch*), S. M. *François-Joseph*, Laszlo (*le chancelier Prince de Hohenlohe*), et bien d'autres, comme aux bons

portraits et peintres estimables de scènes historiques. Aussi, trouvons-nous plus de savoir, là, à M. Meißner (*Une chanteuse*) et à M. Moll (*Le Baiser*), que dans le tableau de M. Csaky, qui procède visiblement de notre Dagnan-Bouveret, mais qui applique heureusement son éducation parisienne à des types bien hongrois.



Portrait de M. Wiestner.

Enfin, dans l'art, nous trouvons une expression des choses plus nouvelle et plus vivante. Nous y retrouvons, cela va sans dire, avec leurs qualités connues, MM. Gurlin, Bieler, Burnand, Eugène et Paul Girardet, M^{re} Roederstein, habitués de nos Salons; mais, comme artistes, ce sont pour nous des compatriotes.

L'Italie et l'Espagne, qui avaient tant à faire pour remonter vers leur propre passé, se sont mises, cette fois, résolument en marche. Déjà, en 1889, nous voyons, en Italie, dans la Haute-Italie, un mouvement accentué de

Bouveret, mais qui applique heureusement son éducation parisienne à des types bien hongrois.

La Suisse offre un spectacle à peu près semblable. Comme M. Klimt en Autriche, qui fait une si étrange mixture de souvenirs classiques et de désordre impressionniste, M. Hodler, avec une grande dépense de volonté et de savoir, cherche à renouveler l'art décoratif et historique par des tâtonnements divers dans l'archaïsme allemand ou l'archaïsme préhistorique. A côté de ce dilettantisme inquiet dont M. Carlos Schwabe, dans ses dessins et aquarelles, est le représentant le plus délicat, de très bons portraitistes et figuristes, M^{re} Breslau toujours en tête, MM. Hinderling, Rothlisberger, des paysagistes sincères, MM. Sandreuter, Jeanneret, Gos, Thomann, etc., cherchent, dans un



The Courtyard

retour vers des études plus vigoureuses et plus approfondies, d'après la nature et le milieu environnants. Nous avions applaudi aux premiers succès de MM. Morbelli, Segantini, Carcano, etc., Segantini est mort trop tôt, et son œuvre posthume montre comment l'imitation primitive de Millet s'était depuis transformée chez lui en une puissance opiniâtre d'observation intense et rude, très imposante et très personnelle. MM. Morbelli *Jour de fête à*



A. MORBELLI. — LE JOUR DE FÊTE À L'HOSPICE TRIVULZIO À MILAN

L'hospice Trivulzio. — *Le viatique*, et Carcano *Campagne d'Asiago* ont encore fortifié et mûri leur talent sévère et grave. Il en est de même, dans le Midi, pour M. Michetti qui s'est complètement transformé, et, après avoir été, dans ses porchades pétillantes et ensoleillées, le rival heureux de Fortuny et de Nittis, semble vouloir prendre les allures d'un peintre épique et ethnique. Ses deux grandes processions des *Serpents* et des *Estropiés*, d'une exécution un peu lourde, mais souvent grave et puissante, contiennent quelques morceaux d'un grand caractère dans leur réalisme naïvement audacieux.

L'école vénitienne poursuit aussi, avec entrain, sa marche en avant, commencée par Favretto et Nono. C'est elle qui, jusqu'à présent, semble avoir le mieux profité des premiers exemples d'émancipation et de retour à la clarté et au charme pittoresques donnés depuis longtemps par M. Domenico Morelli (*Le Christ au désert*, spécimen insuffisant de son grand talent) : c'est

TABLEAU D'ENSEMBLE

Il faut se représenter avec soi-même les cinq tableaux de M. Ettore Tito (1857-1928) et se dire que, comme la *Portraiture d'Alfred* de M. Boccioni, ses autres œuvres sont vivantes, expressives, vraiment italiennes. Sans quoi l'exercice sera de comparer les œuvres de MM. Botta, Bazzi, Pio Joris, Uboldi, etc. L'art italien, dans l'évolution italienne vers un «*avant-gardisme*» n'est pas en effet plus grand que celui des Italiens de Paris.



FIG. 1. — E. TITO. — Le Bay.

M. Boccioni et M. Juvenio Romani, dont la virtuosité, si brillante et habile (M. Boccioni, même en produisant des chefs d'œuvre comme le *Portrait de M. W. G.* ou M. Boccioni), reste stérile pour leurs compatriotes.

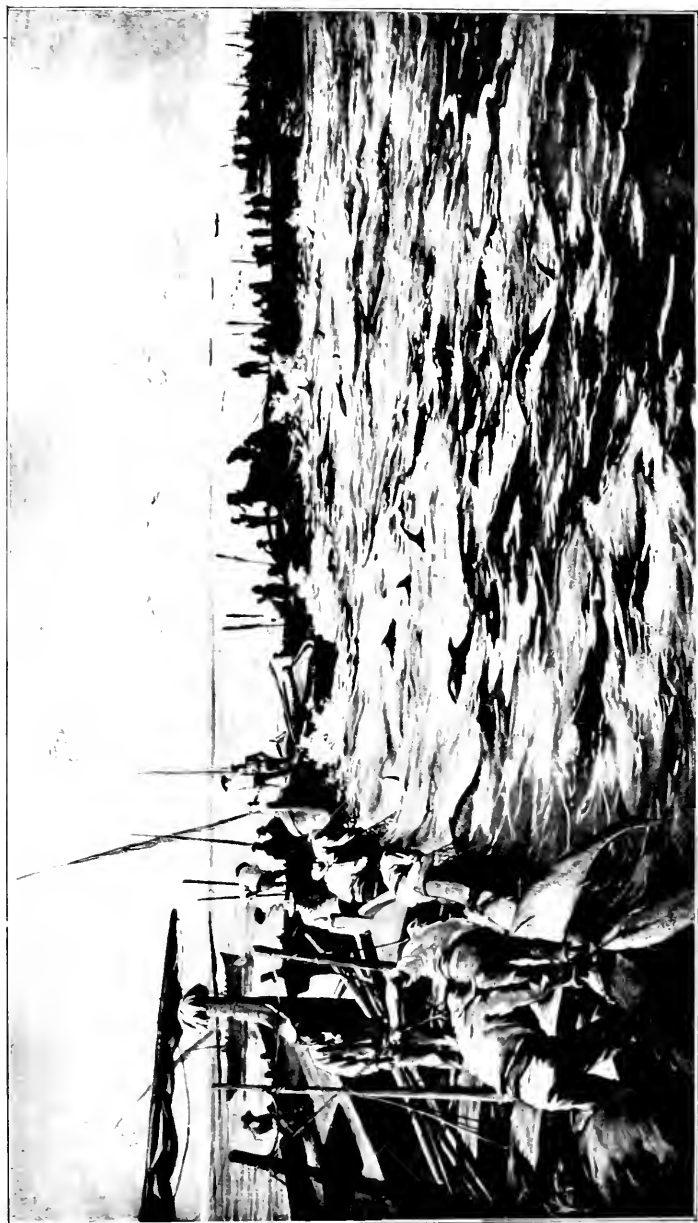
En Espagne et en Portugal, même mouvement d'indépendance, même abandon des traditions indigènes, plus librement continuées. L'aspect de la peinture espagnole est moins enrobée de cadavres et de tonalités sombres, plus lumineuse, plus pittoresque, défilant, mouvementé, vivant, grâce surtout à M. Sainza Valde et ses toiles joyeusement ensoleillées, puis à MM. Morán, Galdames, Menéndez Pidal, Echeverri, Pinazo-Martínez, Vasquez y Uchida,

et à ces deux admirables illustrateurs, d'une verve inépuisable, Erradieta Vierge et Jose-Limerez Aranda, etc. Il ne manque souvent, pour être des



FIG. 11. — Tigre par Erradieta.

œuvres vraiment supérieures, à ces improvisations éclatantes, qu'un peu plus d'approfondissement et de tenue. Dans le Portugal, le goût de la forte et



LE DÉPART DES FLOTTES DE LA RIVIERE, par S. M. DON CARLOS I. et le Prince de Portugal

LA GRAVURE EN PIERRES FINES



À côté du regretté Henri François vient se ranger toute la pléiade actuelle, celle dont les œuvres sont réparties entre le musée du Luxembourg et la *Classe II* de l'Exposition universelle. Cette école est peu nombreuse et point tapageuse; une douzaine de noms, tout au plus. Les camées et les intailles qu'on a le plus admirés aux Salons annuels, dans ces dernières années, se retrouvent là, rapprochés et permettant de se rendre compte de la féconde influence de H. François, de l'heureuse évolution du génie de chaque artiste, et de l'état actuel de la glyptique française. En voyant ces œuvres, dignes, pour un bon nombre, des époques les plus brillantes de la gravure en pierres fines, on sent qu'il y a, dans le talent de ces artistes, des ressources ignorées du public et l'on se demande, en vérité, pourquoi le goût des amateurs est allé et va encore plutôt vers la médaille que vers le camée, ou mieux, pourquoi le camée n'a pas, en même temps que la médaille, reconquis la faveur et la vogue. Nous dirons tout à l'heure les principales raisons de cet abandon immérité et trop longtemps persistant. Pour l'instant, admirons sans réserves les belles œuvres de MM. Georges Lemaire, G. Tonnelier, Emile Gaulard, Galbrunner, B. Hildebrand et de leurs émules. M. G. Lemaire, le grand prix de l'Exposition, a, au Luxembourg, plusieurs camées remarquables. *Troie et Zéphire*, sur une belle sardonx à deux couches, est une des œuvres les plus gracieuses de l'école contemporaine; la composition simple et bien ordonnée, ainsi que l'exécution sont dignes de la matière. A côté de ce joyau, deux autres camées du même maître, *La mort de Narcisse* et *La main chaude*, exécutés avec un talent égal, sont malheureusement sur des gemmes dont les chances sont peu heureuses.

* Deuxième édition, Van der Brugg, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837, 3838, 3839, 3840, 3841, 3842, 3843, 3844, 3845, 3846, 3847, 384

sont de Jean Le Mou (D. V. 1858), nuisent à l'effet de la gravure. Parmi les œuvres de M. G. Lemaire au Grand Palais, nous avons remarqué les portraits vigoureux et expressifs du général Favier et de M. Philippe Gillet; *Messagers* de P. L. Mercier et l'Amour sur une grande gemme de teinte bleuâtre, un



Fig. 4. — LA DESSA
(D. V. 1858, M. G. Lemaire).

peu pâle; *La Deessa* (fig. 4) et *Orphée perdant Eurydice*, importantes compositions qui plaisent moins, — surtout la dernière, — à cause de l'infériorité de la matière; *L'Amour*, encadré de plus petites dimensions, avec une figure de l'Amour triomphant et d'une superbe envolée, sur une belle sardonix à deux faces; *L'Antoine* gracieusement agenouillée au milieu de ceps de vigne chargés de raisins (fig. 5). Toutes ces gravures sont exécutées avec une liberté d'outil et de touche vraiment exquises sur des sardonix qui, sauf une

ou deux regrettables exceptions, sont d'une richesse de nuances qui, utilisées avec habileté, soulignent le dessin tout en caressant agréablement le regard. M. G. Lemaire a voulu, en entourant plusieurs de ses plus beaux camées d'une imposante monture, en faire des joyaux de vitrine ou d'étagère et tenter ainsi les amateurs. C'est une innovation intéressante et je ne chicanerai point trop le goût qui a présidé à la forme de ces riches encadrements.



Fig. 5. — L'ACTÉON.

camée sur sardonx à trois lobes par M. Georges Lemaire.

Les deux importants camées sur sardonx de M. G. Tonnellier au Luxembourg, *Le passage du Styx* et *Le pressoir*, — ce dernier d'un dessin un peu lourd, — sont des œuvres fortes, aux amples proportions : elles ont dû coûter au consciencieux artiste un rude labeur. L'irrégularité des contours a été respectée à dessein : bien enchâssées sur les parois d'un coffret à bijoux, ces gemmes seraient d'un excellent effet. Au Grand Palais, il faut surtout admirer : *Idylle* (jeune fille conseillée par l'Amour sur une belle sardonx à deux couches, et l'œuvre principale qui a valu à M. Tonnellier une médaille d'or et la croix de la Légion d'honneur, *L'enlèvement de Déjanire*, sur jaspe sanguin.

1888-1892, 62-63-7. Il a fait non seulement de grandes difficultés, mais les a habilement surmontées, mais un effort artistique vigoureux et grand. Il conduira au Bonheur Cellini pour monter ce groupe en couron-

71



FIG. 8. — LE CENTAURE DE DELVAIR
par M. G. GAUDARD

nement d'une grande arguère ou de quelque autre monument important d'architecture artistique.

Le même sujet a été traité en caille par M. Emile Gaudard (fig. 8) : l'artiste n'en tire pas des différentes couches de la belle et grande gemme qu'il a choisie, il y a même dans son œuvre de la profondeur comme dans une médaille de Rody, et l'archer qui vient de percer d'une flèche le centaure Nestor bien placé dans le fontain. Mais M. Gaudard a aussi, au Luxembourg, une œuvre, *Phébus*, gravée sur un minéral d'opale que je ne saurais donner, moi-même l'opinion d'autres critiques; la gemme, sans doute, a de

curieux et abondants reflets qui produisent sur notre œil des chatouillements d'arc-en-ciel, mais le travail de gravure se perd au milieu de ce tour d'artifice multicolore qui est comme une décomposition de la lumière solaire à travers



Fig. 7. — L'ENTRAÎNEMENT. D'AMBO.
(par M. G. LASS.)

le brouillard; cette gemme serait aussi bien placée dans un musée minéralogique.

Au Grand Palais, M. Gaulard qui a obtenu, comme M. Fomellier, une médaille d'or, a, entre autres, un délicieux camée intitulé *l'Ideal* (fig. 9) : c'est le rêve d'un musicien. Le sujet est poétique et la composition en est pleine de sentiment et d'émotion; on sent l'inspiration dans l'attitude de ce jeune homme agenouillé sur le plus haut sommet d'une montagne et qui étend les bras en brandissant sa lyre, tandis qu'au-dessus de lui, couchée dans les nuages et bercée par eux, la Gloire endormie tient un rameau de Laurier.

Le musée d'Orléans nous expose d'autres œuvres importantes, mais où son rôle est déçu par les nuances contraires, soit par les nuances peu heureuses des gemmes. Ainsi, l'Égypte, le coup d'œil de science technique et d'art dans un grand médaillon de 10 centimètres, dont le nuancier terné est loin de faire ressortir le motif. La Glyptique, *L'Hercule et le lion*, *Amour*; *L'Aurore* entre deux femmes, *Un bon à ses pieds*, *Le vaincu du vainqueur*; *Après la lutte*, sont des œuvres qui attestent la fécondité de l'habile graveur, mais pèchent comme œuvres d'art comme effet tiré des différentes couches des gemmes employées.

M. Gailly a gravé, au Luxembourg, une allégorie de dimensions modestes, intitulée *L'Égypte vaincue* (Mém. n. fig. 10) ; le sujet, correctement traité, rappelle les œuvres fines de la Renaissance italienne. Le même artiste a exposé, au Grand Palais, un excellent buste de jeune fille en ronde bosse, sur une calce de plâtre, sur un socle en plâtre, teinte sombre et mate qui, malheureusement, n'a pu relever toute espèce de charme.

Le Passage du Styx, de M. Bernard Hildebrand, avait été remarquée au Salon de 1894 ; c'était, avec *Le passage du Styx* de M. G. Tommellier, l'œuvre Glyptique la plus importante de cette année-là. Je la trouve néanmoins un peu fade de style et la sardoine est de nuances médiocres. Le même artiste a encore exposé; *Prométhée*; *Ève*; *Venus et l'Amour*, camée exécuté sur une gemme rougeâtre de second ordre.

Des trois camées de M. Louis Dumas, élève de H. François, nous distinguons particulièrement son *Mercury enfant*, dérobant à Apollon berger ses flèches dans son carquois. Les intailles de MM. Alphonse Lechevrel et Gustave Lambert sont accompagnées d'empreintes en argent qui permettent d'apprécier la finesse de touche de ces deux artistes. La *Tête de Méduse*, de M. Lechevrel, ferait un excellent pend-a-col si la gemme n'était par trop médiocre ; la monture exécutée dans le style Renaissance est fort élégante. Les intailles de M. Alfred Vaudet ne peuvent être appréciées qu'à l'aide de la loupe, observation qui n'en diminue pas le mérite artistique.

De l'exposé sommaire qui précède, il se dégage deux considérations d'ordre général que nous nous permettrons de soumettre aux maîtres habiles dont nous venons de citer les principales œuvres. La première, c'est que pour réintégrer la Glyptique à la place d'honneur qu'elle a perdue, il est nécessaire que les artistes mettent le soin le plus scrupuleux dans le choix des gemmes

sur lesquelles ils veulent graver, et qu'ils s'appliquent à tirer le plus heureux effet des différentes couches de ces gemmes. Les camées étant surtout destinés à jouer un rôle décoratif, doivent être agréables à l'œil dans leur substance même. La plus belle des gravures appliquée sur une gemme de nuances peu



FIG. 8. — L'ENLEVEMENT DE DEJANOR
carnée sur sardonyx à trois couches, par M. Emile Gaultier.

harmonieuses perdra son effet décoratif et, partant, tout attrait auprès des amateurs. On est vraiment peiné de constater, soit au Luxembourg, soit au Grand Palais, que des œuvres, dont le dessin est des plus corrects et l'exécution des mieux exécutées, soient condamnées à l'insuccès par leurs auteurs eux-mêmes, soit à cause de la laideur de la pierre, soit à cause du désagréable effet des tons et des nuances. Ne nous lassons point de le répéter : de tous les arts plastiques, la gravure des camées est celui qui est le plus esclave de la matière : c'est presque peine perdue pour un graveur de travailler sur une

que le *camée*. La grande difficulté de cet art consiste, pour l'artiste, à l'arranger, à l'ajuster des conches superposées que mettent progressivement à nu le *travail* qui en sa loutrolle.

Pourquoi nos meilleurs artistes modernes ont-ils des torts à se reprocher sous ce rapport? Qu'ils considèrent les plus admirées des camées antiques ou de la Renaissance, ou l'œuvre entière de Jacques Guay : ils ne trouveront ni une gemme médiocre, ni le moindre effet fâcheux produit par une nuance malencontreusement placée par la nature dans quelque partie de la composition de l'artiste; il en parle plus haut de l'aspect disgracieux de l'*Apothéose de Vénus*, qui provient en grande partie des nuances ternes et mugeuses de ses robes employée par Adolphe David. Des camées d'un travail remarquable, de M. Lemaire lui-même, par exemple son *Amour filial*, et un peu aussi son *Amour*, au musée de la Ville de Paris, et son *Peinture s'inspirant de la Vérité*, au musée du Luxembourg, ne réprouvent pas à cette critique, et j'ai fait remarquer tout à l'heure, en passant, que de belles œuvres de MM. G. Lemaire, Tonnellier, Gaulard, et d'autres, encastrant la même observation; voyez, entre autres, le *Retour du Vainqueur*, de M. Gaulard, et vous constaterez combien nuisibles au travail de sculpture sont les conches de la gemme qui, au contraire, devraient mettre en relief la composition de l'artiste. N'est-ce pas une gageure contre la nature même que d'exécuter en ronde bosse, ainsi que l'a fait M. Galbrunner, un beau portrait de jeune fille dans une calcédoine enfumée? On remarque, au Grand Palais, dans une vitrine spéciale, une Minerve en cristal de roche, œuvre délicate de M. Chereau. Le travail en est excellent et la pose de la déesse pleine d'noblesse; mais la matière empêchera toujours que l'effort et le talent de l'artiste soient appréciés par le public comme ils mériteraient de l'être. Le choix d'une belle pierre est autrement délicat et important pour le graveur que le choix d'un beau marbre pour le sculpteur; quant au parti à tirer des nuances de la gemme, c'est affaire de goût et de talent de la part de l'artiste; c'est la chose la plus difficile inhérente à son art, ce dont il doit s'appliquer à triompher, sous peine d'échouer dans son œuvre. C'est en cela que reposent les deux tiers des réussites, et les grands maîtres anciens, qui le savaient bien, se sont montrés impeccables à ce point de vue.

La seconde réflexion que je voudrais présenter, c'est que les artistes ne se sont pas rendus compte que le camée n'est pas fait pour être admiré seul et en soi, mais qu'il n'est qu'un élément décoratif qui prend place au milieu des

produits variés de la bijouterie, de l'orfèvrerie et, en général, des arts industriels, dans ce que ces derniers ont de plus riche et de plus délicat. Il n'est point comme une statue, un tableau, un vase, une médaille, que l'on contemple pour eux-mêmes et pour leur effet propre, ni même comme tous ces



Fig. 9 — L'IDÉAL

camée sur sardonyx (trois couleurs), par M. Emile Gervais

bibelots d'étagère ou de vitrine qui flattent aussi bien celui qui en fait étalage que celui qui les regarde. Le camée n'a jamais rempli qu'un rôle secondaire et subordonné : par sa nature même, sa destination est d'être employé dans la décoration d'un autre objet d'art, ou bien utilisé dans la parure personnelle.

Cette double affectation est facile à démontrer par les camées de l'antiquité. Le grand camée du Cabinet des Médailles, consacré à la glorification de Germanicus, et qui est dépourvu de sa monture seulement depuis le commencement de ce siècle, décorait très vraisemblablement l'une des parois du coffret

Un buste comme la *Gallia* de M. Moreau-Vauthier, au musée du Luxembourg, qui est décoré d'émeraudes et de topazes en cabochons, eût eu, à d'autres époques, quelques camées discrets incrustés dans son casque, ses épaulettes ou sa cuirasse. L'antiquité, dans une œuvre pareille, n'eût en garde de négliger cet élément de riche parure, et, pour préciser davantage, la tête de Méduse qui est ciselée en cuivre doré au milieu de la poitrine, eût été, à coup sûr, une grande gemme gravée. Un Pyrgotèle ou un Dioscoride eussent enlâssé à sa place quelque une de ces belles têtes de Méduse en calcédoine qui sont aujourd'hui sous les vitrines de nos musées d'antiques.

Mais la mode n'est plus aux camées ni à ce genre de décoration, et cet abandon est certainement imputable en partie à l'infériorité des graveurs des deux premiers tiers de ce siècle, et à la médiocrité des gemmes qu'ils employaient. Le dernier grand effort pour restaurer le camée dans la parure féminine, fut tenté par Napoléon, en 1808, quand il chargea Nitot, le joaillier de la couronne, de composer pour l'impératrice Joséphine une parure entière de camées et d'intailles antiques. Nitot se mit immédiatement à l'œuvre et présenta, en 1810, une parure de 24 camées décorant un diadème, un collier, un peigne, des bracelets, des boucles d'oreilles, une plaque de ceinturon et un médaillon, le tout était agrémenté de 2 275 perles. L'effet de cette parure, peut-être trop riche, ne fut sans doute pas jugé favorablement, car je crois bien qu'elle n'a jamais été portée. Dans l'Exposition rétrospective de la bijouterie, on remarque un certain nombre de camées du même temps montés en parures, aussi médiocres par le choix des gemmes et la froideur de l'exécution que par le mauvais goût de la monture. Ce sont les reliques de l'aigle, que les familles conservent pieusement dans leurs écrins, mais dont une dame élégante ne consentirait jamais à se parer aujourd'hui. Il y a même parmi ces bijoux d'autant une imposante plaque de ceinture exposée par Froment-Meurice, qui est ornée d'un taureau en jaspe de nuance chocolat : c'est une copie fidèle du plus beau camée peut-être que l'antiquité tout entière ait produit. Mais tandis que le camée antique, exécuté sur une incomparable sardonxy, excitera l'admiration aussi longtemps que l'humanité vivra, sa copie terne, éteinte et sans charme ne sera jamais, par comparaison, que le témoignage palpable de l'insuccès dû à l'infériorité de la gemme.

Quoi qu'il en soit, si le goût du camée doit renaître comme celui de la médaille, c'est à l'art industriel, à l'orfèvrerie, à la bijouterie qu'il faut faire

L'usage et d'oser mettre en honneur, de certains des bijoux contemporains, ont fait quelques tentatives heureuses à Paris, en 1889. On voit, par exemple, une délicieuse agrafe composée d'un rubis et d'un saphir, qui se contente d'une monture en email imitée d'une médaille. Rappellent du caducée des Médailles, Ceux-là sont dans la bonne voie. On voit, plus tard et tout porte à croire que la mode adoptera bientôt, à Paris, le rubis et le saphir, comme signe précurseur, que l'éclatant et le brillant de certains bijoux artistiques de Lalique, de Van der Schueren, dans lesquels la pierre précieuse taillée est remplacée par un cristal ou un verre, des imitations de canées. Quant aux artistes contemporains, l'usage, l'usage, synthétique et bien français est à la hauteur de l'usage des autres, les médailleurs : les exemples que j'ai cités le montrent bien. Tout semble donc prêt pour une nouvelle Renaissance, qui ne s'arrête pas à l'usage, d'un souffle vigoureux, d'une poussée sur le monde, à l'impression d'un courant pareil à celui qui a emporté si glorieusement la médaille. Espérons que ce sera l'œuvre du premier quart du

L. BABELON





THE TWO

L'ESTAMPE



s 1800 on disait « la Gravure » ; en 1900 on dit « l'Estampe » (burin, eau-forte, bois, lithographie, couleur, estampe de peintre, — et même, reproductions par procédés). La différence des deux termes est un siècle d'histoire.

Tout de suite, le point capital : la photographie a-t-elle tué la gravure ? Jusqu'ici, pas plus que la photographie n'a tué la peinture. Depuis le début du siècle le nombre des exposants de l'estampe a décuplé. Et depuis 1889 ? Augmentation plutôt. On assiste bien au pullulement croissant des estampes par procédés photographiques, insérées dans les journaux et dans les livres comme documentation à outrance, mais ce torrent coule parallèlement à l'estampe faite de main d'homme, et sans l'absorber. Tout au moins la photo-estampe n'a-t-elle pas tué la gravure de reproduction ? Nullement : celle-ci paraît, en 1900, nombreuse, brillante. Mais ne s'est-il pas établi, à travers le siècle, des rivalités entre les diverses modalités de l'estampe, des prospérités, des éclipses ? Cela, certes ; et ce sont ces concurrences, ces alternatives, ces renouvellements, qui font de l'histoire de l'estampe au xix^e siècle quelque chose de prodigieusement vivant.

Cette histoire, il faut la rappeler sommairement et à toute vitesse, c'est-à-dire proportionnellement à ce qu'est l'exposition centennale, Centennale « d'estampes » : l'administration des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle a très justement voulu que la lithographie parût avec un développement relatif (deux cents pièces) et que le bois, qui à la centennale de 1889 ne figurait qu'à l'état embryonnaire, fût montré cette fois plus en détail (cent cadres). Par malheur, au dernier moment la présentation de l'estampe centennale a subi un véritable désastre : la moitié de l'emplacement qui lui était réservé fut octroyé à une section de peinture étrangère ; la lithographie et le bois furent envoyés à une extrémité du grand Palais, la gravure restant à l'autre extrémité ; et encore,

LA RIVÉE DE L'ART

Il est interdit de monter sur elle même, hors de la portée de la main, et on se trouve dans une salle de dessus et de meubles...



W. — B. — L. —

Il n'est pas très respectueux pour l'estampe. Mais au moins l'ensemble d'estampes ne vise point à montrer des œuvres, mais à montrer des artistes inscrits au catalogue comme en un livre



Get. Blas

d'or. Imaginez une centennale de la littérature : un paragraphe de Chateaubriand, un paragraphe de Balzac, huit vers d'Hugo, huit de Lamartine, huit de Musset, etc. . On forme sur les murs comme la « lache » de l'estampe d'une époque, sa couleur d'ensemble. C'est un diorama qui appelle la conférence-express.

Premier tableau. Le commencement du siècle. Prenons le *Rocme* de Didot, le *Sacre de Napoléon*, la grande publication du *Musée*, les illustrations de Moreau pour la librairie de Renouard, celles de Percier pour les classiques in-folio ; quelques portraits. Étalons sur les murs. Le burin règne : l'Empire, qui a recueilli sur leur fin tous les survivants du xviii^e, possède une très belle gravure : il n'y a pour la méconnaître que l'Empereur, qui veut fixer à Paris comme professeur l'Italien Raphaël Morghen. En tête des graveurs français, l'universellement célèbre Bervic, non décoré par Napoléon, avec son *Enlèvement de Déjanire* et son *Laocoon*. Cette *Déjanire* est la dernière gravure de « beau burin », et de « ce que Diderot appelait « la chaleur du burin », quand il pensait à Schmidt, Wille et Balechou ! A côté de Bervic et des « anciens » du xviii^e, quelques « nouveaux », burinistes d'école : Bouchers-Desnoyers, Andouin, Massard, Ribault, Tardieu, le pointilleux Roger, etc. Méfier sévère, sujets sévères, en réaction complète contre les sujets légers et galants du xviii^e. En somme, la France, au début du siècle, est un pays de très remarquables graveurs, voilà le relatif. Au point de vue absolu : mettre cette production à côté de celle de Nanteuil, d'Edelinck, de Drevet — ou des graveurs de Watteau — et juger. La gravure de l'Empire est alors comme une personne dont on dit qu'elle a de beaux restes. La jeunesse manque à ce burin. On s'inquiète de ce qu'il sera demain.

A côté du burin, l'eau-forte, représentée par celui qu'en son temps on appelle « le moderne Callot » : de son nom le subtil et pointu Duplessi-Bertaux, le graveur des batailles, que les mémoires du général Thiébault nous ont appris avoir été, en 1792, si pileux à la bataille ! — Les derniers graveurs en couleurs, Alix, Levachez ; et la considérable production finale de Delacour ; courses de chevaux, types militaires ou caricatures d'après Carlo Ver-net, scènes de mœurs originales. Les gravures de modes du *Journal des Dames*. Des adresses gravées pour commerçants. La vaste production des estampes et images d'actualités (voir collection Hemin). Même la basse production dont Balzac a placé des échantillons dans la salle à manger de la

[illegible]

1. *Portrait de Rostomion*, Belles gravures encore, les barins de l'époque. Le portrait d'Eugène Forster, ce qu'il y a de mieux en leur temps, l'œuvre d'un grand rapport à l'Empire. Et si au lieu de Berville nous prenons *Voltaire de Saint-Aubin* ! Mieux encore, prenez les vignettes de 1820, de Desnoes et Devéria, placez-les à côté des illustrations de 1773, et mesurez la profondeur de la chute de nos arts. Pour conclure, voici ce qui sera la plaie, le déshonneur du dix-huitième siècle : la perte complète, chez les graveurs en taille drouille, d'un élément de ce qu'est « la belle épreuve », et de ce que peut être le dessin d'un graveur pour la gravure : la qualité du papier. Voici le portrait de Chénier, collé sur papier pâle. Voici la prédominance du dessin, d'un chef-d'œuvre absolu par exception, et méconnu : le *Bartolo* de Jacques Ingres ; le graveur y a laissé jouer le blanc du papier. 1. *Portrait de peintre réparé*, pour une seule pièce, mais capitale : le portrait de *Pierre* d'Ingres.

L'art de l'impression, qui prime tout. L'estampe originale renait
 d'un renouveau et d'un développement extraordinaires. La lithographie, sub-
 stituant l'impression de 1817, a été adoptée par les peintres : Guérin, Girodet,
 Delille, P. Borel, Deloy, Heesent, Ingres, Goya, etc. Œuvres de Bonington,
 de Delille, de Géricault, de Horace Vernet, de Louis Vernet, de Géricault, de Boilly, etc.
 P. Borel, l'œuvre de l'homme, du baron Taylor, *Voyages dans l'ancien*
monde, lithographie.

de la gravure. En 1860, le gouvernement de Juillet. La gravure rangée, de plus en plus, à l'écart. Elle en vient à la gravure dite de keepsake et à ce qu'on appelle, à tort, l'écrit. Puis, en se renouant, les magnifiques gravures sur bois. Mais, cependant, toujours de remarquables talents : Pradier, Moitte, etc. Mais, pour qu'un graveur s'efforce de rendre à son art la dignité, l'originalité en un mot, même dans l'interprétation ; il faut qu'il soit encouragé. C'est ce qu'appelle dans le *graveur du costume* Waa d'après Her-

sent, ce graveur du portrait de *M^{lle} de Laflé*, du *Sacre de Charles V*, qui sera le graveur du fameux *Hénricette* d'après Paul Delaroche, occupera dès lors une place hors ligne dans les artistes de son temps. C'est l'illustre Henriquel-Dupont.

À côté du burin, la manière de crayon pour les portraits d'Ingres, et un genre qui fut la « loquade » de l'époque : la manière noire, Jazet. Cet excellent Jules Janin, qui se piquait d'être connaisseur en gravure, demandait qu'on ne gravât plus qu'en manière noire, « comme en Angleterre ».

Les lithographes de profession : Aubry-Lecomte, Sudre, Grévedon, Léon Noël, Maurin, etc. : préoccupation du métier, du grain, du *grand-pendu*.

Développement inouï de l'estampe originale. Besoin de liberté et de vigueur. Seconde floraison de la lithographie, plus coloriste et plus mêlée aux faits de la vie contemporaine, Louis Boulanger, Decamps, Eug. Isabey, Delacroix, Gigoux, Roqueplan, Jules Dupré, Danzats, Célestin Nanteuil, etc., Eugène Lami, Henri Monnier, Grandville. Publication de la *Caricature* : Traviès, Auguste Bouquet, Daumier. Suppression de la caricature politique, les lithographes se jettent sur la satire des mœurs : développement des œuvres immenses de Daumier, de Gavarni. Le *Charivari* : une lithographie originale par jour pendant un quart de siècle. L'épopée des guerres de la Révolution et de l'Empire : Charlet, Hippolyte Bellangé : développement de l'œuvre incomparable de Raffet. Les portraits types de la génération de 1830 : développement de l'œuvre hors pair d'Achille Devéria. Si de là nous venons à Lemud et autres jusqu'à Chassériau, il faudrait énumérer indéfiniment !

Une revue d'art : *l'Artiste* : romantisme et combativité. Renaissance de l'eau-forte de peintre : Paul Huet, Delacroix, Decamps, Marilliat, Raffet, Johannot, Célestin Nanteuil, Charles Jacque, Meissonier, Daubigny, Trimolet, Bléry, etc. Vernis mou : Marvy. Essais de gravure libre : les *Contes du Temps passé*, les *Chants et Chansons populaires*, bientôt, premières tentatives pour faire de la gravure de reproduction, à peu de frais, par l'eau-forte : Veyrassat, Hédouin, Chaplin, etc., etc.

Encore un fait extraordinaire et subit : admirable résurrection et floraison du bois. Premiers bois romantiques par Porret, d'après Johannot : la perfection ! Éclat du livre illustré : *Gil Blas* de Gigoux, *Molière* et *Don Quichotte* de Johannot, *Gulliver* de Grandville, *Paul et Virginie* édition Curmer. *Les Français peints par eux-mêmes* : — les livres napoléoniens, le *Novins* de Raffet,



PENNEL — L'ENDROIT LE PLUS PICTORESQUE DE MONTE.

En 1859 fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*. Importance des gravures de petit format. Réaction de la gravure vers la clarté. Flameng : ses deux pièces de *Miss Graham* et du *Blue Boy*. Apparition d'un graveur à l'eau-forte d'une virtuosité étourdissante : Jules Jacquemart ; les merveilles gravées pour la *Gazette* ; les *Gemmes et Joyaux*. Apparition d'un buriniste subordonnant la taille au dessin : Ferdinand Gaillard, *L'homme à l'aillet*.

Cinquième tableau. La République, 1870-1889. La taille « militaire », rangée par une, deux, subsiste, mais en posture subalterne. L'intérêt est ailleurs.

Première réaction contre la taille rangée : la taille libre est représentée avec éclat par Gaillard.

Autre réaction, très violente. Répercussion de l'eau-forte originale sur la gravure de traduction, poussée désormais vers le pittoresque et la couleur. Formation d'une génération de graveurs en travail libre, dits *graveurs à l'eau-forte*, qui reproduisent à miracle les peintres de leur temps. Faites maintenant une nouvelle expérience, inverse : prenez un recueil du xvm^e siècle, le *cabinet Poulain* ou le *cabinet Choiseul*, placez à côté ce livre, les *Cent Chefs-d'œuvre* édité à la suite d'une exposition de tableaux faite à la galerie Petit, et voyez la merveilleuse différence en faveur de notre temps. Les voilà, les traducteurs de Delacroix, de Diaz, de Meissonier, de Jules Dupré, de Théodore Rousseau, de Gustave Moreau, et de toute l'école contemporaine : les Braquemond, les Chauvel, les Waltner, les Courtry, les Boilvin, les Mongin, les Gaujean... mais n'essuyons pas de les dénombrer, ils sont légion.

Légion aussi, les peintres adonnés à la gravure : Meissonier, Bastien-Lepage, Lewis Brown, Rodin, etc., et les graveurs d'eau-forte originale : Lançon, Guenette, Guérard, le très remarquable Félix Buhot...

La gravure à l'eau-forte, victorieuse, remplace dans les livres le bois qui s'éclipse. Série des illustrations gravées à l'eau-forte, publications de Lemerre, Jouaust, *Evangiles* de Hachette, *Livre de Ruth* un chef-d'œuvre caractéristique.

La lithographie ? L'art des Sudre et des Mouilleron compte encore Soulange-Teissier et Sirouy. Bientôt il sera repris en main, contre toute prévision, par une cohorte de lithographes.

Et la lithographie originale ? Les peintres l'ont délaissée. On la dit morte. Comme lorsqu'il s'agit de son temps, on est aveugle, peu de gens s'avisent

LA BEAUTE DE L'ART

— plus « seules vivantes, mais sous une forme nouvelle : l'affiche.



LE CHÉRET

ont nos habitudes de classification que Chéret n'arrivera pas convenablement, même dans la section industrielle des



MAYHILL. — AMERICAN BOOK CO. (op. VII.)

affiches. A l'Exposition universelle de 1889, des graveurs prétendirent obtenir du commissaire général des Beaux-Arts que Chéret et ses affiches fussent expulsés de la centennale, comme compromettant la dignité de l'estampe...

L'affiche, est au xix^e siècle, la seule forme d'art prospère de la *chroma* et de l'estampe en couleurs.

Nous voici donc en 1889, à cette exposition où l'estampe commença à être exposée avec la considération et le soin qui lui sont dus. Vitalité du burin et splendeur de l'eau-forte de traduction. D'ailleurs les genres burin et eau-forte sont moins tranchés désormais et tendent à se confondre dans une même gravure en taille libre. Nous ne sommes plus au temps où l'*Ecône* de Bracquemond était refusé par le burin régnant ; au temps des rivalités, des proscriptions, des colères, des accusations réciproques de perdre l'art. Gaillard vient de disparaître et sera peu imité parce que sa manière suppose une acuité exceptionnelle du sens visuel, mais voici Flameng, Achille Jacquet, Jules Jacquet, Alphonse Lamotte, Didier, etc. Et Waltner, et Rajon, et Bracquemond, et Chauvel, et Boilyin, et Lecouteux, Lagnillennier, Lefort, Mongin, Lhermitte, etc., etc. — à l'étranger, Kepping ; — dans le nombre que de planches superbes, d'une allure nouvelle, caractérisée par une intensité de couleur telle, qu'à côté, les gravures du passé ne tiennent pas !

L'estampe de traduction est si peu morte, que, fait vraiment curieux, la lithographie de traduction elle-même renaît avec Chauvel, Mauron, et qu'une corporation de lithographes s'est formée.

Et cependant la photo-estampe fait rage. Elle envahit les revues, les magazines, les journaux illustrés.

Les peintres sont longs à se remettre à la lithographie ; ils préfèrent d'ailleurs la faire non directement mais par report, comme ils sont tentés de faire, en guise d'eau-forte, du dessin à la plume photogravé. La photographie, d'ailleurs, ne reporte-t-elle pas désormais les dessins sur le cuivre ou sur le bois, supprimant le dessin du graveur ? L'aquatinte « en boîte », exécutée sur photographie et reprise à la main, n'est-elle pas devenue l'héliogravure ? La transaction entre la main humaine et la mécanique est partout. Et la gravure, cependant, ne meurt pas !

Le bois, chassé du livre de luxe par l'eau-forte, du livre courant par le gillottage et la simili, désemparé, mais vivant, dévie dans la *teinte*, dans l'*interprétation*, dans les grandes reproductions de tableaux. Ce genre donné, les

Les gravures de ces deux artistes sont remarquables : portrait de *Dumas fils*, 1866, et de Baudelaire, illustrations de *Le Peintre moderne*, d'après Chervin, 1866. Même les graveurs sur bois font du travail microscopique, et plus souvent, le suprême d'un bois est d'être pris pour du papier. Mais quelques artistes conservent précieusement le dépôt de la gravure, et les illustrations d'après Daniel Vierge pour l'*His-*
toire de la France de Michelet, les bois originaux de Lepère sur Paris pour la monnaie de la Monnaie, pour l'*Exposition de 1889* (publication de documents et de documents d'œuvre).

L'estampe, qui ne conquiert sa place légitime au soleil, elle participe à la vie moderne avec les Charles Jacque, les Rochebrune, les Seydoux, les Whistler. Bien mieux ! C'est elle qui fait le rapport officiel de la gravure.

L'estampe se propage dans le monde entier. En France, la scission des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars va lui donner une importance croissante aux expositions. Les graveurs proprement dits, ceux qui font la taille, se concentrent en presque totalité aux Champs-Élysées ; mais l'estampe de papier, qui est plutôt un dessin imprimé, trouvera au Champ-de-Mars son terrain qui lui convient.

À l'exposition de 1889 est une exposition qui constate les grands résultats, les changements profonds et la vie puissante de l'estampe.

Si l'on s'élève en 1900, Onze ans ne sont pas un laps de temps suffisant pour des modifications très sensibles. L'exposition actuelle confirme donc, en l'occurrence, la situation de 1889. Mais 1900 n'est pas seulement un bilan, c'est une échéance, et l'on y fait une exposition bilan.

HENRI BERALDI

LE MÉTAL¹

LE BRONZE



Si nous devons, au fer et à ses clôtures élégantes, la sécurité de nos logis, c'est le bronze qui nous en fournit la parure et l'on pourrait dire la splendeur; car, grâce à lui, la statuaire, avec ses œuvres les plus nobles et les plus pures, trouve accès dans nos demeures étriquées, et les illumine d'un reflet d'art et de beauté. Et à ce propos, ne convient-il pas de constater combien nous sommes loin du temps où Raoul Rochette, enflant la voix, flétrissait, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, les audacieux spéculateurs², qui, armés d'une machine Collas, réduisaient les chefs-d'œuvre fameux à des proportions plus logeables? « Voilà tout à coup, s'écriait-il, la statue reproduite de toute dimension. La voilà mise à la portée des goûts les plus frivoles... Voilà l'Art tout entier dégradé dans un de ses chefs-d'œuvre! » Et se voilant la face, il ajoutait : « N'avons-nous pas vu le *Spartacus* de M. Foyatier et l'*Eurydice* de M. Nanteuil réduits en figurines et convertis en modèles de pendules? »

Pauvre Raoul Rochette! Nous avons assisté à bien d'autres abominations du même genre, et nous n'avons pas frémi. Depuis la *Vénus de Milo* jusqu'à la *Diane* de Houdon, depuis le *Penseur* de Michel-Ange jusqu'au *David* de Mercié, ou au *Courage militaire* de Dubois, presque toutes les œuvres capitales de l'art ancien et de l'art moderne ont été mises à notre portée, et leur contemplation, bien loin de susciter de bruyantes alarmes, nous a remplis de reconnaissance pour ces « téméraires », qui n'ont pas hésité à nous faciliter l'étude journalière des merveilles de la statuaire, et qui ont ainsi contribué à former et à épurer notre goût.

¹ Sixième article. Voir la *Revue* des 10 mai et 10 juin, t. VII, p. 339 et 441; 10 juillet, 10 août et 10 octobre 1900, t. VIII, p. 43, 91 et 257.

la cire perdue et, dans les ateliers de Ghiberti, de Verrocchio, de Cellini, donna le jour à tant de merveilles, l'effort n'est pas moins considérable, et il est plus commercial. Du *Jeune pêcheur* de Dominique Jollo, fondu par F. Bracale, de Naples; de *l'Italie* d'Hector Ximenès traduite par P. Brugo, de Rome, et des étonnantes *Saturnalia* d'Ernesto Biondi, — œuvres de réel mérite réunies

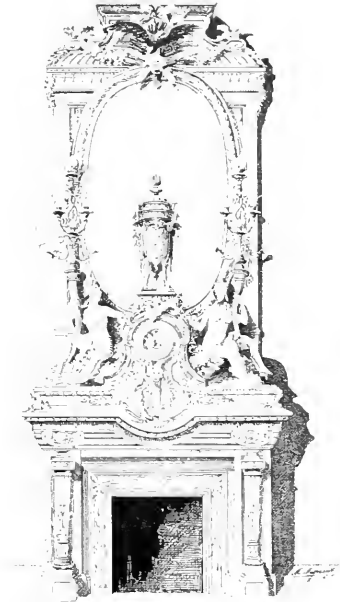


BUREAU CARTONNIER — maison L. LANGE

dans le Grand Palais des Beaux-Arts — il convient de rapprocher les déballages un peu confus et prolifs des maisons Chiurazzi et Salvatore Errico, de Naples, G. Nisini, de Rome, Antonio Padiani, de Milan, Remolo Gavina, de Florence, abrités dans le *palazzo* vénitien de la rue des Nations, ainsi que le petit *Marchand d'eau* de Fontana, les minuscules portraits de Romanelli; le *Centaure* et la *Première nuit*, de Rivalto, et surtout la *Femme assise* et le délicieux *Porteur d'eau*, de Vincent Gemito, tous logés dans la section de peinture italienne, et qui suffiraient à montrer que l'Italie possède encore

de Verdet, de Bareau et de Grauk; que Thiébaut est l'interprète attitré de Barrias, de Contau, de Falguière, d'Allouard, de Tony-Noël, d'Aubé, de Massoulet, d'Étchehat; que Siot-Decauville a le privilège de fondre les créations de Gérôme, de Gardet, de Sicard, de Gauquié et qu'il a presque accaparé l'aimable Larche; que Susse, indépendamment des statuettes si délicieuses de Barrias, dont nous avons parlé dans un précédent article, nous offre de belles œuvres de Saint-Marceaux, de Lanson, de Dalou, etc. Et parmi les maisons de moindre renommée — *Dix minores* — voici M. Colin qui se présente escorté de Marioton, de Bonval, de Recipon, de Chalou, de Valton; M. Lapointe qui s'est fait le traducteur fidèle de Mathurin Moreau, de Villanis et de Gasq; et M. Soleau l'éditeur jaloux des fantaisistes créations de Chéret... Je me demande ce que l'étranger est en état d'opposer à une si glorieuse phalange? Peut-être l'Italie pourrait-elle appeler à son aide ses grands hommes de la Renaissance, Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Michel-Ange! Mais, comme le proclamait jadis le comte de Laborde: « Les arts industriels ne s'alimentent pas des regrets du passé. Ils vivent surtout de ce qui est vivant. »

Ajoutons encore que ce n'est pas uniquement à l'écrasante supériorité de cette collaboration sans rivale que nos bronziers doivent de triompher de leurs rivaux étrangers. La perfection du travail, la profonde connaissance des alliages et de leurs ressources, l'étonnante variété et la beauté des patines, les délicatesses exquises de ciselet, qui font disparaître les impuretés de la



CHÉMINÉE EN MARBRE, VERROCCHIO ET LA FONTAINE EN BRONZE, DONAT
musée L. — 1889. — 1890. — 1891.

ne s'occupe point de l'œuvre, sans rien ajouter ou retrancher aux intentions de l'artiste; tous ces secrets, consacrés par l'entraînement des siècles, ne naissent d'une très-longue pratique, maintenant, les choses sont si vite considérables. Aussi n'est ce pas seulement l'œuvre qui est l'œuvre de la statuaire proprement dite, que l'œuvre est l'œuvre de la sculpture, mais surtout dans la traduction de l'œuvre, qui concourt pour une si large part à la perfection de l'œuvre.

Le bronze est si immense, tellement vaste, que les démarcations sont si difficiles à établir. Souvent le Bronze, dans les diverses applications, de notre Ameublement, prend une importance prépondérante, si ce n'est pas à lui qu'incombe le premier rôle. Par exemple, le bronze du vase; et le marbre, qu'il semble chargé de soutenir les exigences des ornements dont il le pare. Rapprochez les bronzes exposés par M. Millet dans la section des bronzes — qui sont si nombreux — de la prédominance du métal dans leur fabrication — les vitrines, guéridons, tables, bureaux, horloges exposés par MM. Schmitt, L'excellent, Schmitt, Charpentier et Van Roye, Damon et Lemaire, et vous en aurez le bureau empire de M. Jeanschne, ou à la salle de MM. Guittel et Guittel, et osez dire dans quels autres ouvrages l'importance du métal est plus grande! Chez M. Linke surtout, l'ebénisterie la plus riche, la plus humble servante de la statuaire en bronze; et, dans son salon, comme dans sa princière bibliothèque, elle demeure asservie à la sculpture, dont les rinceaux superbes et les magistrales rondes-têtes, et les constructions, et la construction.

Pour ne pas entrer dans la confusion. Flambeaux, candélabres, vases de toutes formes, et toutes formes, encadrements, c'est là que triomphe la production de l'art, et c'est là que l'art est le plus parfait, mais surtout à cause de la perfection du travail, mais surtout à cause de la perfection du goût, et disons-le de la présentation parfaite des œuvres. Entrez avec soin la section française, vous serez frappé d'y voir chaque œuvre en son point, chaque œuvre en sa place, partout une perfection, nulle part de l'entassement, jamais cette négligence qui est la marque de l'art, qui distinguent si lâchement les envois des autres nations. Les bronzes, qui constituent un véritable régal pour les



Vue d'ensemble de l'Appartement de Mme. Therault.

yeux. Les expositions des maisons Barbedienne, Siot-Decauville, Susse sont de ce nombre. Quant à celle de Thiébaut avec son colossal *Saint Georges* de Frémiet, ruisselant d'or et empruntant aux rayons jaunes qui l'enveloppent un aspect dioramique, elle est au-dessus de tout ce qu'on peut imaginer. Enfin, ces grands industriels, qui sont en même temps de grands artistes, ne se bornent pas à nous présenter les ouvrages courants qui sortent de leurs ateliers. Presque tous ont essayé de résumer, dans une œuvre spécialement créée en vue de l'exhibition actuelle, la quintessence de leur force productive, de leur ingéniosité et de leur goût.

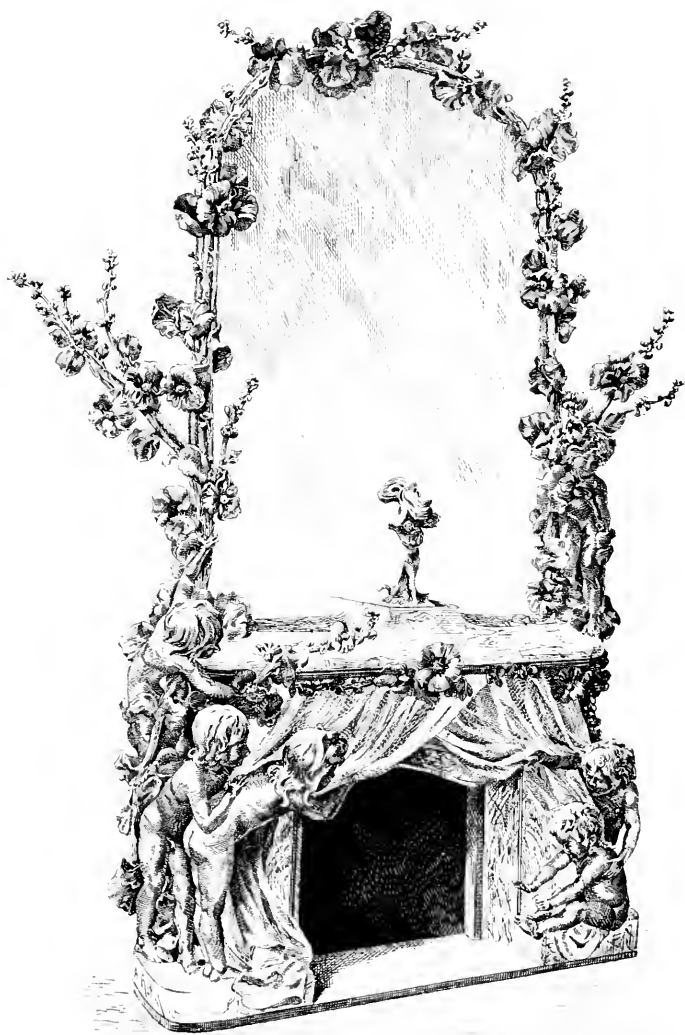
Ajoutons — particularité curieuse! — que tous, ou presque tous, pour nous édifier sur leurs mérites, ont choisi le même thème, et qui plus est un thème prescrit et démodé.

S'il est dans nos installations modernes un organe dont les jours soient comptés, c'est certainement la cheminée. En même temps que ce vieux mot de « foyer », si éloquent dans ses acceptions multiples, symbole de la famille dont il sembla longtemps constituer le point de jonction, perd sa signification morale, nos modernes constructeurs s'ingénient à nous doter d'appareils de chauffage, qui dissimulent aux yeux cette flamme réconfortante, autour de laquelle on aimait jadis à se grouper. Calorifères, poêles fixes ou mobiles triomphent partout, et il n'est pas jusqu'à la *Salomandre* qui, imposant sa lourde effigie à certains de nos palais, ne soit à la veille de donner son nom à un style. Or c'est précisément cette cheminée, honnie, proscrite, bannie par le progrès et appelée à disparaître prochainement, que toutes les spécialités de l'Ameublement ont choisie comme motif principal de décoration, pour servir de centre au groupement général des objets exposés. Parcourez les diverses sections du Mobilier, celles de la Décoration, de l'Ebénisterie, de la Céramique, de la Marbrerie, etc., partout jusque dans les recoins les plus discrets de l'Hygiène et du Linoléum, la cheminée s'autorisant de l'habitude, semble jeter à toutes les innovations du confort moderne une sorte de défi.

Dans la section des bronzes, il n'est pour ainsi dire pas de fabricant qui n'ait la sienne, et presque toutes se recommandent par leur luxe et leur goût. On en remarque chez Raingo, Vian, Colin, Millet, Boulton frères. Il en est quatre, toutefois, qui priment les autres. Celle de M. Barbedienne qui est la plus magnifique, celle de M. Siot-Decauville qui est la plus nouvelle et

M. Lapointe, qui est la plus pratique, celle de
 M. Larche, qui est la plus belle, est exécutée dans ce style pseudo-
 Louis XV, si délicat, si plein de si savoureux modèles. Elle
 est terminée par une console dans une monture en bronze
 d'un goût exquis (fig. 10). La partie ornementale, œuvre remar-
 quable de M. A. Larche, est pour d'égales figures de M. Denys Puech,
 M. A. Larche, qui est un peu plus d'abandon. L'ensemble est d'une
 élégance raffinée, d'un caractère noble et solennel. C'est par des qualités
 de cette nature que se recommande la cheminée de M. Sid-Decauville,
 qui est terminée par une console aux dorures très assoupies, enveloppent
 la partie ornementale, qui se surmonte. La cheminée proprement dite,
 œuvre de M. A. Larche, est un *statuon* drapé, dont d'amusants petits
 motifs sculptés pour rendre la flamme visible. L'idée est neuve,
 l'exécution est impeccable, l'ensemble est riche sans être trop coquet; les figures sont
 d'un goût exquis, d'une simplicité et d'une grâce parfaites; la partie botanique est
 d'un goût exquis. C'est l'ensemble est l'œuvre de M. Larche. C'est à M. Mathurin
 Moreau, pour la partie ornementale, et à M. Poin, pour la partie ornementale, grasse-
 ment dans le style de Louis XV, que M. Lapointe s'est adressé
 pour la cheminée, dont j'ai dit qu'elle était la plus pratique, parce
 qu'elle est des données courantes de décoration de nos appartements
 d'un placement facile. Il faut louer la partie ornementale,
 terminée par M. Mathurin Moreau, elles sont d'un mouvement char-
 mant, d'une simplicité et d'une simplicité de modelé qui font grand honneur
 à l'art. Pour la cheminée de M. Solem, qui se recommande sur-
 tout par son éclairage, nous aurons occasion d'en reparler
 plus tard.

Les cheminées, bien que constituant des organes pratiquement
 destinés à disparaître, n'en présentent pas moins un
 intérêt de premier ordre. Combinées de façon à fournir, en même
 temps, une partie de l'éclairage, leur décoration générale a
 pour but de satisfaire à ce second service. De là, une
 nécessité qui nécessite des recherches, assurément peu
 communes, et l'électricité qu'on demande aujourd'hui



CHÉMINÉE EN MARBRE ONYX ET EN BRONZE D'OR, maison Sirey, Decauville.

l'éclairage électrique, nous les saluons avec enthousiasme, nous les admirons, nous les estimons, jusqu'à ce jour ont paru les plus belles et les plus embêtantes. Un moment même, on pouvait craindre que le siècle du gaz, du gaz, dont ce siècle aura vu naître les premiers modèles, ne s'abandonnerait au déclin, sans que les fabricants de lampes à gaz eussent pu le sauver, sans la lyre en papillon de nos enluminures, sans le *bonnet de nuit* qui lui fut personnel. Tout l'effort des artistes de l'éclairage se porta sur des lanternes, dans des corps de lanternes, sur des bougies en verre opalin. Ce n'est pas que les bougies, les bougies bronziers, et non des moindres, ne persistent à briller, à briller même. Les expositions de MM. Lacarrière, Denière, L. G. D. Leconte, H. Guichon, etc., offrent à nos yeux, avec une inconscience qui n'est pas la leur, l'effet d'une ampoulette électrique sortant de la tige d'une bougie. Mais, si choquante que cette inconvenance est d'autant plus choquante, qu'elle se présente avec la magnificence des supports. Il est, notamment chez M. Guichon, tels candelabres de style Louis XV, d'un mouvement et d'une grâce, qui, sans cette intempestive adjonction, mériteraient d'être classés. Mais cette défaillance, dernier effort de la tyrannie du moment, ne doit pas nous faire oublier les prodiges d'ingéniosité et de talent, mieux inspirés, ont dépensés pour nous présenter la lumière, avec tous les honneurs qui lui sont dus.

Il est évident que M. Gagnieu a épuisé les ressources de son art à créer un objet d'art monumental, qui s'allortit en un vase Louis XVI en cristal taillé, et qui est son principal foyer d'éclairage, alors que trois figures de femmes, en robe à la mode, et en robes d'un énorme tremp, soulèvent chacune au-dessus de sa tête une lumière immense. Chez M. Mottheau nous remarquons également un objet d'art du même genre de forme moins écriée, mais d'égale importance. C'est un obélisque de marbre onyx, intérieurement évidé et percé par des points de cristal taillé, qui s'éclatent en un globe percé par des points de cristal taillé. Le globe est en marbre. La prétention de symboliser la *Nature*, la transparence de l'onyx, ou réfléchi par les points de cristal taillé, nous transmet sa lumière. Enfin M. Colin a demandé à son art de créer un autre obélisque, celui-là en marbre vert antique, percé par un globe en pseudo-lapis, d'un bleu un peu cru, et d'un aspect, en somme, enchanter, pecheles, grassouillels, occupés à lancer

la foudre, ou à ouvrir les cataractes du ciel, sur un canard en argent qui déglutine un filet d'eau dans une coquille en onyx vert du Brésil. Ajoutez, autour de cet obélisque, des feuillages fleuris d'ampoules lumineuses, et vous aurez une idée approximative de ce fanal luxueux, dans lequel je soupçonne M. Pain d'avoir voulu symboliser les *Eléments*.

Ces monuments exceptionnels, en dépit de leur magnificence, de leur



CHÉMINÉE EN MARBRE BLANC ET BRONZE DORÉ, maison Lapointe.

symbolisme et de leurs dimensions, présentent toutefois un moindre intérêt, au point de vue pratique, qu'une foule d'autres appareils plus modestes. Chez M. Colin, par exemple, l'œil et l'esprit un peu surpris par ses *Eléments* se trouvent satisfaits par les petits vases de marbre vert, montés en bronze doré, d'où s'échappent des glycines lumineuses, et qui sont dus au grand goût de M. Claudius Marioton. Chez M. Mottheau on peut citer tel lustre, composé de belles plumes en cristal, éclairées intérieurement, dont l'aspect neuf, léger, gracieux, est des plus satisfaisants. J'imagine même que les petits porteurs de lanternes modelés par M. Auguste Moreau, qu'expose M. Lapointe, et



mieux que ceux-ci, la jeune fille dressant une corbeille de fleurs lumineuses, que cet habile bronzier a demandée à M. Mathurin Moreau, sauront plaire à sa clientèle, malgré l'absence de prétention et de symbolisme. Combien d'autres ouvrages aussi réussis seraient à citer?

La position renversée des ampoules électriques devait donner aux créateurs de modèles de lustres l'idée d'imiter en bronze les branches de fleurs ou de fruits. C'est à ces préoccupations botaniques qu'ont obéi MM. Schmoll, Blanche, Raingo, Cottin, Guinier, Lerolle, variant à l'infini les dispositions, faisant jaillir leurs gerbes d'un panier ou d'un vase, les disposant en touffes, en formant des couronnes, ou les laissant pendre comme des fruits mûrs. Nos lecteurs n'ont pas oublié une maîtresse pièce en ce genre, le beau vase aux chardons de la maison Thiébaud inséré dans notre premier chapitre. Parfois l'éblouissante ampoule forme le milieu d'une fleur en cristal,

lis, tulipe, iris, glaïeul ou rose — dont les pétales gracieusement tourmentés s'arrondissent en collerette, autour du foyer principal. Ailleurs, elle jaillit, ainsi accompagnée, de simples tiges toutes nues, qui trouvent une noblesse spéciale dans la façon flexible et gracieuse dont elles sont recourbées; tels les lustres composés pour M. Henri Beaupré, le sculpteur d'amp.

Il en est une végétation souple et grimpante qui part du

sol — comme dans la cheminée de M. Soleau, à laquelle nous revenons après ce long détour — et qui s'épanouit gracieusement sur une glace, court ensuite sur la muraille au-dessous de la corniche, constituant une frise de fleurs lumineuses, qui scintillent au milieu de feuillages agréablement dispersés.

On voit quel puissant et magistral intérêt présente cette partie de l'exposition du Bronze. Que d'efforts tentés, que d'intelligence et de goût dépensés, que de curieux problèmes résolus ! Solutions temporaires, du reste, et qui malgré leur ingéniosité intense, surprendront quelque peu les générations futures. Celles-ci, en effet, aux yeux plus aguerris, ne comprendront rien à toutes ces précautions que nous prenons pour morceler, diviser, atténuer et jaunir la lumière nouvelle. Dans vingt ans, on s'étonnera des subterfuges auxquels nous avons recours, pour dénaturer son éclat qui nous éblouit et nous trouble. On sourira en rappelant que M. Mottheau enfermait ses ampoules dans des obélisques d'onyx, que M. Gagneau les dissimulait au fond d'un vase en cristal de Gallé, ou que M. Soleau les logeait en des bouteilles multicolores. On plaisantera de cette crainte des éblouissements qui nous conduit à donner à nos appareils d'éclairage électrique une intensité de lumière sensiblement moins grande que celle des bees Auer.

Ces mêmes indécisions, ces mêmes hésitations, je dirai presque ces mêmes terreurs se sont, au surplus, reproduites à toutes les époques, où le mode



TORCHÈRE EXPOSÉE PAR M. SOLEAU

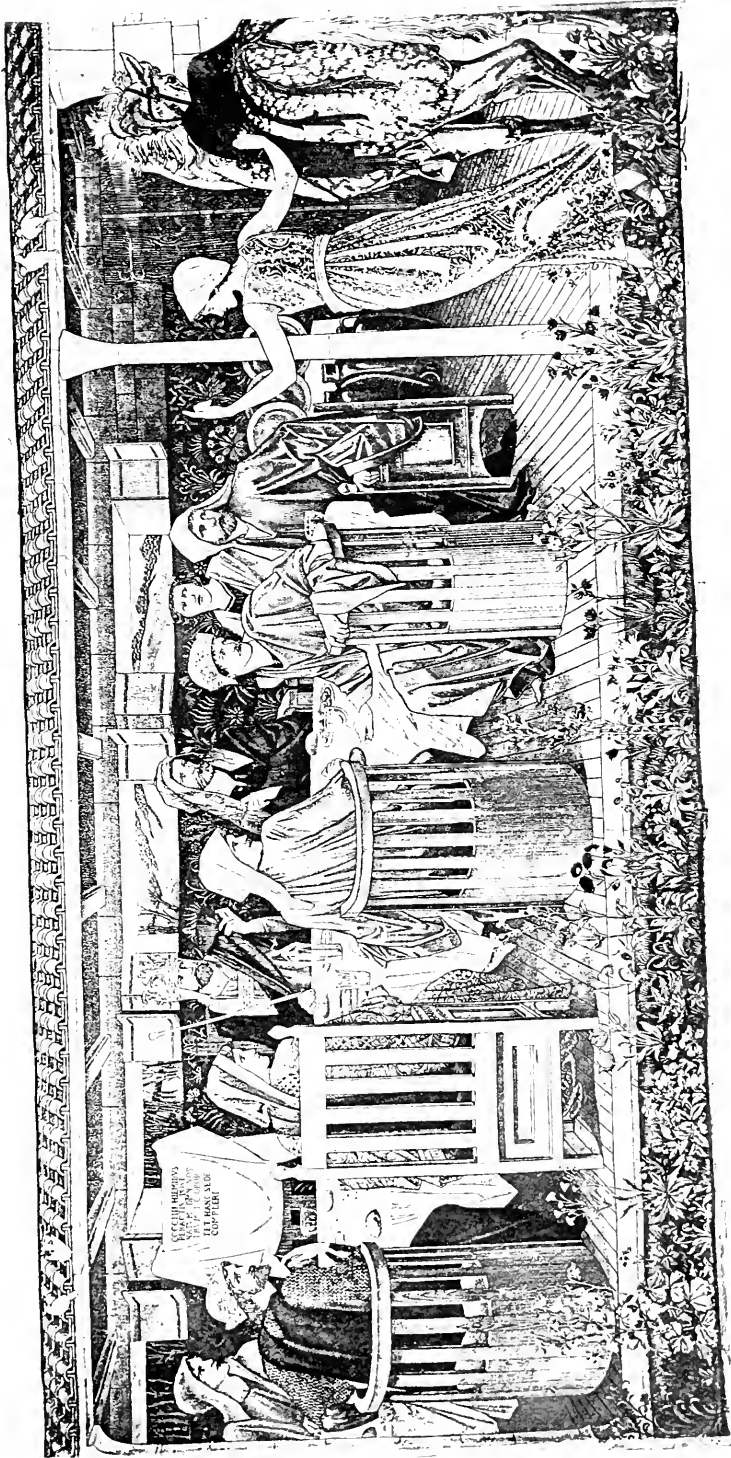


Fig. 1. — Une solution artistique de curieux problèmes, dont la postérité ne pourra probablement pas l'opportunité et qui pourtant nous intéressent.

subit de radicales transformations. « Depuis que les lampes sont à la mode, écrivait M^{me} de Genlis, ce sont les jeunes gens qui portent des lunettes et l'on ne trouve plus de bons yeux que parmi les vieillards, qui ont conservé l'habitude de lire et d'écrire avec une bougie voilée par un garde-vue. On convient que les lampes sont pernicieuses pour les yeux... » Et les lampes du temps de M^{me} de Genlis c'étaient la lampe solaire, la lampe astrale, ou les chefs-d'œuvre de MM. Lange et Quinquet, dont on peut voir de si vénérables spécimens à l'exposition rétrospective, organisée par M. Dallemagne. Au temps de notre jeunesse nous avons entendu les mêmes vitupérations se renouveler à propos du gaz, et des craintes identiques se manifester au sujet de cette lumière, qui nous paraît aujourd'hui saine et terne.

On peut donc croire, à bon escient, que nos arrière-neveux contempleront l'arc voltaïque sans en être autrement troublés, et conclure de là que toutes les combinaisons réalisées de nos jours, pour atténuer l'éclat de la lumière électrique, seront reléguées dans le département des vieilles... lampes.

Mais ce n'est pas une raison, parce que le monde tourne dans un cercle singulièrement restreint, pour ne pas payer à tant d'artistes ingénieux, à tant d'artisans d'un mérite indiscutable, le tribut d'éloges qui



LE PLAN DE LA MAISON

LES TISSUS D'ART¹

II

TAPISSERIES MODERNES



Au dit, dans le précédent article, quelle distance d'art sépare les tapisseries exposées par les ateliers modernes d'Aubusson, de Beauvais ou même des Gobelins, et les tapisseries anciennes dont les plus beaux spécimens décorent le pavillon espagnol de la rue des Nations. Le Petit Palais des Champs-Élysées offre également, au hasard de ses entassements rétrospectifs, des spécimens non moins excellents de la grande époque; les *Trois couronnements* faisant partie du Trésor de la cathédrale de Sens, l'*Histoire de saint Jean*, provenant du château de Pau, d'autres pièces encore, près desquelles nos modèles contemporains semblent des œuvres d'inintelligence technique et d'infériorité manifeste. Eh bien, aussi pauvres, aussi mal compris que puissent paraître ces modèles, ils sont très supérieurs à ceux qu'exposent les sections étrangères: c'est dire combien ceux-ci sont éloignés des admirables prototypes qui constituent le vrai fonds des traditions d'art textile et dont la perfection doit servir de principe directeur, de terme de comparaison fondamental pour tout jugement en matière de tapisserie.

Pourtant, parmi les tentures étrangères, il en est quatre qui se distinguent du fatras des insignifiances; elles ont été prêtées par leur possesseur actuel M. Mac Culloch, pour orner le pavillon de l'Angleterre². Les sujets sont

¹ Second article, voir la *Berne* du 10 octobre 1900, t. VIII, p. 237.

² M. Jules Guiffrey, dont il faut toujours invoquer l'érudition pour toutes les questions intéressant l'étude des tapisseries, a reconnu la valeur des deux tentures anglaises au point de vue de la simplicité de leur technique. Je le remercie de me les avoir particulièrement signalées.

Le roman est un mélange de l'histoire, au sens du mot, à l'histoire des chevaliers, à l'histoire du monde, des vassaux d'Arthur, ce preux roi qui régna réellement au VI^e siècle sur la partie méridionale de l'Angleterre. Les vassaux et le roi sont des héros au sens du mot, quand une jeune fille se présente et les mène à travers le monde pour retrouver le Saint Graal, la coupe sainte qui a servi Jésus-Christ lui-même pendant la Cène. Et c'est le sujet de la première partie du roman. Ensuite, les chevaliers partent à la recherche de l'in-



Fig. 1. — Le Saint Graal, par Giovanni Battista Tiepolo, d'après Boccaccio (d'après Boccaccio, *Il Decamerone*, 1525, M. L. G. G. G.).

200. 000000. On sait qu'ils se trouvent séparés et suivent des routes différentes de la recherche. Deux d'entre eux, Yvain et Gawaine, arrivent en possession du Saint Graal, mais ils ont la honte de ne pouvoir l'atteindre à cause de leur chevalièrement déréglée. Leur déshonorante aventure est représentée sur la troisième tenture. Nouvel insuccès et quatrième tenture : Lancelot, le chevalier le plus vaillant, arrive dans un bois devant une chapelle qui renferme le Saint Graal. Pour ses péchés antérieurs, il ne peut entrer et tombe endormi. Lancelot ramène une cinquième tenture, insignifiante, une Nef qu'on appelle le *Navire d'Or*. Puis une sixième, l'*Apothéose de la coupe sacrée*, que

L'exiguïté de la salle n'a pas permis de faire figurer à côté des autres pour compléter l'ensemble. Peinte par Edouard Burne-Jones, dans le style des primitifs italiens cher à ce maître préraphaélite, elle fut exécutée sous la direction de William Morris, poète, dessinateur, inventeur du célèbre caractère typographique qui porte son nom et fondateur d'une maison d'industrie d'art qui lui survit sans déchoir. Chercheur ingénieux et savant, William Morris s'est préoccupé de faire revivre les procédés de vieille texture, par



LE SOMMEIL DE LANCELOT, tapisserie de William Morris, d'après Burne-Jones
appartient à M. Mac Gulloch.

larges et formes hachurées, telle que la Manufacture des Gobelins s'efforce de la restaurer en France. La vigueur des tons et la dureté de l'effet se rattachent à la vision de décor en vitrail, qui s'accorde mal avec les exigences délicates des tissus de laine, mais le retour à la facture primitive contribue pour beaucoup à donner un aspect d'art à cet essai de rénovation textile, en dehors duquel les nations étrangères n'offrent pas de sérieux intérêt.

En Italie, le *Turc à l'ombre des palmiers* et le grand parement aux *Armes de Savoie*, qu'expose l'atelier des Arts et Métiers de l'hospice Saint-Michel, ne servent qu'à prouver combien cet atelier, privé des secours de l'Etat, a de peine à faire revivre, avec ses seules ressources, la manufacture pontificale

« Mais, dit-il, c'est un *no* Met qui lui supplique courageusement à remplacer, et si, comme on le sait, seule Bertha Barri semble avoir fait, pour tisser en tapis, un effort digne d'un meilleur succès. Ce *no* est, en somme, une prière, des mercuriales par l'intention et qu'on serait tenté de croire en effet.

Mais, si l'on veut la protection de l'Etat et les encouragements officiels, on n'a pas, une critique plus sévère ne sera pas déplacée. L'œuvre de l'Empereur et du grand duc de Mecklembourg-Schwerin, Wladimir, les tapisseries à lui prêtées par l'Empereur auquel elles ont été données, les compositions en sont de Bacher, ce qui nous garantit leur qualité. Mais, pour ne citer que la plus importante, elle donne, sur un fond d'azur, d'un magma de figures nues, qui se seraient amalgamées, des scènes sur lesquelles elles doivent se détacher. Voilà pour la nouveauté, pour les œuvres anciennes. Comme œuvres originales, M. Ziesche tisse, d'après des modèles du peintre berlinois Astfalek, deux *Nymphes jouant avec*

l'éléphant. Je n'insiste pas sur certaines insuffisances du dessin; mais je ne puis résister à penser de constater que les valeurs générales sont vides et laissent à peine saillir les traits forts du dessin qui tirent l'œil: que les couleurs ont une fausse fraîcheur, une fraîcheur sale, et qu'elles se rapprochent, dans leur blâture ou platreux, de cet aspect vulgaire qui caractérise le bon marché des tissus sonnant d'art fabriqués à la machine. Est-ce la faute du tissu ou du tisseur, ou même celle du mauvais jour sous lequel ils sont exposés? L'effet produit par ces panneaux, entourés d'une épaisse bordure de velours, ne ressemble assez à du délicat-lourd, à du joli qui grimace? Mais, si on leur enlève le prix ou les fabriquaient les Gobelins, à neuf mille francs, sans flatter la France, je crois qu'elle pourrait produire en art des compositions plus réussies pour le même argent.

Si, comme ces aussi mal venues d'harmonie sortent d'un atelier presque exclusivement tisse se développe dans l'atmosphère d'art d'une capitale, comment se fait-il que les ateliers de province? Un certain pasteur Johannes, qui a l'honneur de relever l'industrie populaire de tissage qui jadis était le principal mode occidental de la mer du Nord et qui, depuis de longtemps, est en décadence, est dans une petite localité du Schleswig-Holstein, à Fehmarn, qu'il a fondé, sous le nom d'école professionnelle, un atelier de production dont la création aurait un but exclusivement



philanthropique. Le pasteur Jacobsen se défend de toute visée commerciale et, pour assurer en partie la vie de sa fondation, il a cru devoir attirer vers Scherrebek, en y créant une plage, des baigneurs qui, dans sa pensée, pourraient occasionnellement devenir des clients d'art textile. Mais, s'il ne poursuit pas un rêve industriel, s'il a voulu simplement ramener le travail et le bien-être dans la région dont il a cure, il n'en forme pas moins des contremaîtresses qui vont établir en d'autres villes d'Allemagne des ateliers-succursales. Ceux-ci sont passibles, je crois, pour tous les ouvrages vendus par eux, d'une relevance envers l'atelier initial, dont ils reçoivent leurs inspirations, de sorte qu'avec l'aide du succès le pasteur Jacobsen pourrait étendre sur toute la surface de l'empire allemand une sorte d'hégémonie textile. Par cela même son œuvre mériterait une étude particulièrement attentive si, du premier coup d'œil, elle ne se laissait juger. Enhardie par le but qu'elle est pressée d'atteindre, sans inquiétudes ni réticences, elle a pris pour drapeau le style d'avant-garde extra-moderniste. Presque tous les produits de sa fabrication témoignent de son radicalisme décoratif. Entre vingt autres je citerai l'*Étang au clair de lune*, signé du professeur Otto Eckmann, de Berlin. L'étang, simple plaque de couleur bleu foncé, ne se distingue du ciel que par un trait noir ondulé; la lune et les étoiles s'y reflètent, mais avec une fixité tellement précise qu'on les croit dans l'éther et non pas sous l'eau, de sorte que l'eau serait aussi bien le ciel, et le ciel l'eau, ce qui fait songer à cette charge de rapin adroitement truquée pour représenter, sous quelque sens qu'on la retourne, le ciel ou la mer indifféremment. Cet effet à l'attrape-nigaud est complété par deux troncs d'arbres rouges qui flanquent de chaque côté l'étang et qui, sans branches et sans feuillage, d'une égale poussée de fût, n'ont ni pied ni cime. Et, comme cet *Étang au clair de lune* est une tenture murale, il semble qu'on pourrait la pendre tête en queue ou queue en tête, au choix de l'acquéreur, si l'on n'était averti du sens réel par deux frises, dont l'une, la supérieure, formée d'une rangée de chouettes, indique le côté du ciel en symbolisant le royaume des ailes, tandis que l'autre, l'inférieure, rappelle le séjour stagnant des grenouilles. Ainsi c'est à la façon des poèmes décadents de l'art en énigmes, et j'admire les Allemands qui peuvent sans sourciller, avec un sérieux que rien ne déconcerte, les uns peindre et tisser, les autres acheter de pareils rebuts vendus près de mille francs comme nouveautés décoratives.

Signé par le même Otto Eckmann, un « grand gobelin » intitulé *Retour de*

le dédain de toutes les clartés et de toutes les grâces, au vestibule de la rue des Nations où des peintures noires complètent l'ourdement de lourds détails d'architecture, partout s'impose et s'affirme le modernisme rude, sombre, un peu fatidique, que le règne du sabre et l'impérialisme expansif font planer



L'APRÈS-MIDI D'UN SOLDAT (PAR M. W. ZIEGLER, D'APRÈS B. G. H.)

depuis plusieurs années sur la vieille terre des rêveuses Marguerites. C'est là l'expression d'une race fortement disciplinée, soumise au sentiment de fer qui la gouverne, mais vigoureuse et qui prétend maîtriser l'art, le réduire à ce qu'elle veut.

Simple question de tempérament. Pour s'être lancée dans la même voie novatrice, l'Autriche n'en est pas moins restée ce qu'elle a toujours été, l'élé-

uniforme, dont l'Exposition nous a révélé l'extraordinaire extension. On le retrouve jusqu'à Madagascar, appliqué par l'école professionnelle de Tananarive. Chaque peuple en adapte la formule à son génie propre. J'ai dit ce que



NYMPHE JOUANT AVEC DES AMOURS

(tapisserie exécutée par M. W. Ziesch d'après les cartons de M. Astalék.)

les Allemands en ont fait, et si, dans les pays d'antiques traditions, il n'a pas remplacé l'art national, du moins essaye-t-il d'entrer en lutte et commence-t-il à s'imposer.

En Hongrie, tandis que le style pseudo-mystique est représenté par un

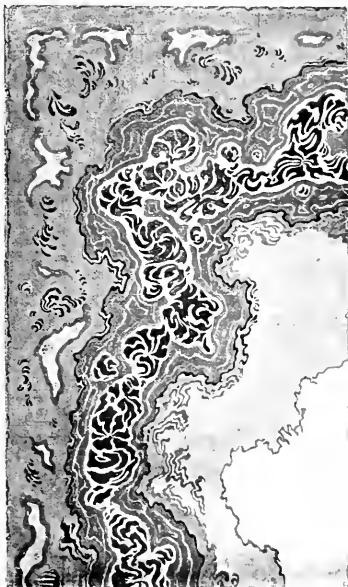
En Hongrie, le maximum d'impressionnisme est atteint par les compositions au minimum parti pris de sujet, en croquis de style, par exemple Alexandre Nagy, se voit un paysan magyar (1906), par Tóth, d'oise par Charlotte Kovilzky, composée par Tóth-Horváth (1906), et de deux paysans hongrois, l'homme et la femme, par Károlyi (1906). Après le labeur du jour, ils rentrent dans la maison, et les femmes se prosternent sur un coussin rose, tandis que les hommes se penchent sur les derniers rayons, éclatant dans la lumière, et les branches d'arbre, sans doute très dur, est adouci par la couleur, et le tapis occupe le fond; tel qu'il apparaît, c'est une œuvre d'art, une pochade traduite à plein cœur de l'impressionnisme. La touche, l'éclat, peinte en trois jours de brosse, déco- rant la toile, la hongroise ne relève donc pas le niveau de l'art, tant qu'elle est réalisée par un praticien qui a de l'expérience. Mais, dans l'ordre des tentures d'art, elle peut être considérée comme la dernière œuvre d'impression un peu vive que nous ménageons, car nous avons plus à voir que les produits d'Associations.

Associations nombreuses dans les pays avoisinant l'Orient ou dans les pays de l'Est de l'Europe dont le climat est propice aux longs travaux d'été. En Hongrie, les Sociétés de dames pour l'encouragement de l'industrie, la Société d'initiative et l'École des métiers de Pozsony, la Société de Buda-Pesth et de Kolowar cultivent, en même temps, l'art et l'industrie, le style moderne, en Bulgarie, les Ateliers de Tchiprovisé, en Roumanie, l'École de la Manufacture restent provisoirement bulgares; de même l'École de la Manufacture de la Roumanie et l'Atelier de Théodora Comandaru, en se centralisant l'industrie du tissage, exécuté par les femmes roumaines, ne montrent guère que des spécimens d'art et de l'industrie, la raison d'être et la preuve de leur sagesse. En Roumanie, le style moderne par les tapis de la maison Tschokoloff,

à Bucarest, et l'École de la Manufacture de la Roumanie, sont des modernistes assez puissants, et l'École de la Manufacture de la Roumanie, est une école de composition décorative. De tous les ateliers de la Roumanie, ce sont ceux dont le dessinateur Calen, et les tisseurs, les tisseurs d'Anastasiu. C'est du nouveau persan dispose de la Roumanie, et l'École de la Manufacture de la Roumanie, se rapproche par son jeu de mandres, et l'École de la Manufacture de la Roumanie, se rapproche par son jeu de mandres, et l'École de la Manufacture de la Roumanie, se rapproche par son jeu de mandres.

Atelier de la Manufacture de la Roumanie, se rapproche par son jeu de mandres.

de Moscou, l'école Marie, école pratique des tissus d'art, placée sous la protection de l'Impératrice, garde encore le respect de la tradition nationale; elle expose un tapis double velours rappelant les vieux dessins du Caucase, mais, en Finlande, les Écoles de tissage de Wilbourg, d'Ekenas, de Tavastheus, la Société des Amis des Arts manuels à Helsingfors, l'École des arts et métiers de la Société impériale d'économie domestique à Abo, qui pour la plupart n'ont pas encore délaissé le vieux style finnois, semblent prêtes cependant à donner, sans aucun avantage pour l'art, dans le travers qui perturbe en ce moment le goût de l'Europe entière. La tisserie d'art de Danemark, dirigée par M^{me} Ida Kolyig, cède de même à l'entraînement et, tandis que la Société royale d'économie rurale de Suède reste franchement suédoise, les Amis des Arts manuels de Stockholm sont moins sages. Groupés il y a vingt-six ans sous l'inspiration de femmes artistes et de femmes de lettres pour remettre en honneur l'antique industrie textile et pour la maintenir dans le respect et dans les traditions de l'art national, ils se sont éloignés de leur but, si l'on en juge d'après les sujets qu'ils produisent. Le *Déjeuner au bord de la rivière*, dont le



MODÈLE DE TAPIS ENVOYÉ PAR LES MANUFACTURES
ROYALES DES TAPIS DE SÖREN, À BORÉN

peintre naturaliste Carl Larsson a fourni le modèle, n'est qu'un tableautin traduit hors taille, en des dimensions qui le démesurent et dans une matière qui l'affaiblit, car l'effet de plein soleil auquel il vise se trouve atténué, rabattu par la matité de la laine et par le grisaillement des efflorescences. Long et coûteux, le tissage demande à s'exercer sur des motifs qui valent la dépense de temps et de peines, et tout ce qui peut nous intéresser en ce *Déjeuner*, c'est d'y voir des figures de femme ou d'enfants, une perspective de

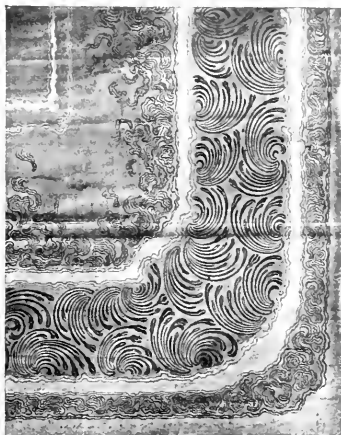
de la collection des tapisseries, une sûreté de dessin et certaine entente de l'enluminure, qui ne s'expliquent que par le savoir des tisseuses qui sont de simples paysannes, et qui ne leur ont été enseignés que par la directrice M^{me} Brautvig ; il reparait aussi dans une sainte Brigitte dont les traits sont fins et l'allure rustaude, dans un portrait du jeune comte Erlanson.

Enfin, sous le patronage de la Société anonyme de l'exposition des arts décoratifs, M^{me} Walther a fondé, d'un état moderne la directrice et dont M. Walther est un des chefs artistiques s'est constituée dans la même pensée de restaurer l'art national. Vous ne seulement au perfectionnement des arts, mais aussi à la sculpture sur bois et de la fabrication du meuble, elle s'occupe, en coup de menus objets pour la vente ; quant à ses tentures, elles sont très importantes pour mériter une mention, le panneau de *Hibou*, de M^{me} Walther, les tapisseries ou le parement de *Fleurs*, toutes pièces signées du nom de Walther, ne semblent pas, surtout la première et la dernière, telles qu'on les attendait, si elles répondent exactement au programme de rénovation nationale.

Mais, de tous ces ateliers nés du groupement des femmes, le plus intéressant est celui qui s'impose avec le plus d'assurance à l'attention du public, et sans contredit, celui que dirige à Christiania M^{me} Frida Hansen. L'art du broderie est très en faveur en Norvège. Au Musée des Arts décoratifs de Stockholm est annexée une école qui garde encore dans ses productions le goût de ces vieilles textures scandinaves ; la plupart des compositions, toutes aux vieilles légendes nationales, sont dessinées sur le principe de la croix au point de croix ; d'autres, telles que le *Fils du roi changé en poisson*, sont limitées à l'apparence primitive qui nous semble la marque du style national, autour de ce *Fils du roi changé*, Gerhard Munthe, a tracé pour M^{me} Hansen deux grands panneaux consacrés à Sigurd, dont ils ont intitulé *Entrée à Constantinople* et *Entrée avec Baudouin de Jérusalem*, et qui se croisent dans l'esprit du dessin scandinave, que nous a rendu si agréable la broderie de Bayeux ; mais ce n'est, à tout prendre, qu'un début. Plus hardie que sa sœur M^{me} Hansen, plus hardie, n'a-t-elle pas voulu se consacrer à un genre qui pouvait lui paraître factice. Les deux grandes tapisseries qu'elle a brodées, *Les vierges sages* et la *Danse de la mort*, sont un mélange composite auquel manque le sens de la composition. On ne peut en dire, si bien qu'après ces deux pièces, comme après

les vingt-huit autres fleuries de bruyères, d'églaïntines, de margerites, de pivoines, de roses néo-archaïques par le pinceau facile de M. Hansen, on peut encore citer les quatre compositions légendaires dessinées par Gerhard Munthe et tissées par M^{lle} Barlog, Eide, Schiander, pour l'Union de l'industrie domestique norvégienne que subventionne l'État ; on peut même signaler une pièce plus modeste, *Anse, la gardeuse d'oies*, dessinée par le capitaine Paulsen et tissée par M^{lle} Karen Meidell, professeur à l'école industrielle de M^{lle} Frisak à Christiania.

Et, pour en terminer, après un exposé si long, avec tous ces ateliers nationaux, régionaux ou simplement ruraux, j'ajouterai qu'à les considérer, en dehors de l'art, au point de vue de leur destination laborieuse et de leur influence morale, ils sont dignes du plus vif intérêt : à ce point de vue spécial on doit regretter que la France n'en possède pas d'équivalence. Dans certains d'entre eux, installés à la fois comme centres de travail et comme écoles d'apprentissage, celles des élèves qui savent et qui payent gardent en toute propriété leurs ou-



MODÈLE DE TAPIS FAIT EN FAIBLES MANUFACTURES
DES FILS DES TAPIS DE SUEVIE À BELGIUM

vrages, tandis que les non-payantes laissent le leur à l'atelier. Puis, les hygiénistes s'en étant mêlés, le courant des idées a décidé les dames du monde à se rendre aux conseils de leurs médecins qui leur recommandaient le travail au métier contre les crises de nerfs et généralement contre tous les désordres de santé provoqués par l'ennui. En plusieurs régions, le tissage est ainsi devenu l'industrie curative à la mode. Je ne prétends pas que le grand art en soit beaucoup mieux servi. Moins encore, beaucoup moins que celle de Paris, l'activité textile de Berlin, Scherrebek, Vienne, Buda-Pesth, Christiania, Stockholm, Helsingfors et Moscou, se traduit par des résultats supérieurs. Toutefois ce qui n'est pas très bon dans le présent peut devenir excellent pour l'avenir, et si du germe moderniste qui s'est répandu, comme la graine de

[illegible]

100 — Les procédés mécaniques travaillent à la remplacer. Parmi
— ses poursuivants à rechercher l'accord de l'art et du bon marché
— des dégratés exécutés à la machine, il faut citer en première
— M. L. Leclercq, de Fourcœur. Pendant longtemps, sa maison s'était con-
— centrée sur toutes les ressources techniques dont elle dispose à la
— fabrication de petits modèles dont la vente est courante, notamment à des
— artistes d'après Boucher, de métaux proposés de faire figurer un spécimen
— réductions, *L'Amour et Cephalé*, dans le premier article, à côté du
— et l'essai par les Gobelins, sous cette forme aisément comparative.
— On a pu constater l'impuissance d'art à laquelle est réduite la
— laquelle se trouve en concurrence artistique avec la main de
— Mais, en ces derniers temps, la maison Leclercq, essayant de
— machine, s'est débarrassée de ces vieilleries : elle a commandé
— à J. G. Grasset, *Rêve de printemps*, à Lionel Péraux, *Une Danse*
— de la fabrication de quelque cap Samim, et, pour la traduction de ces
— machines créées spécialement en vue de la décoration textile, elle se
— plus juste raison, d'avoir fait donner à ses moyens d'action,
— leur maximum de perfection, de reconnaître que

Le 20 février 1920, les 400 séries au petit point qui ne relèvent pas de l'Etat, ont été envoyées, d'importants spécimens : *Le plan de*
la ville de ... et la *Reconstitution de* ... sur canetas par
 ... et la *Reconstitution de* ... par M^{me} Reinhardt,
 ... par M^{me} Marie Gredde,
 ...

Les services financiers de commerce prime l'intérêt d'art.
 L'art. 109 de celle de Gresset sont conçues sous la
 forme d'un tableau dans lequel les lignes de l'ordonne
 ment les divers articles de l'ordonne peuvent être
 classés dans les divers articles de l'ordonne.

le *Rêve de printemps* est l'expression la plus accomplie du travail sec, uniforme, froid, triste, égal et monotone, que peuvent produire les bras et le cœur d'acier de la machine; mais, malgré le très grand mérite des efforts préparatoires, malgré l'incontestable succès du résultat comme rendu mécanique, les tissus-machine d'après Grasset et Péraux me confirment dans cette vérité que l'Art est un produit humain par excellence, parce qu'il n'est pas seulement la résultante du raisonnement logique, mais du tact



TAPISSERIE EXÉCUTÉE PAR M^{me} C. KOVILZKY, D'APRÈS M. PAUL BORI

infiniment subtil, de la vision infiniment vibrante sous l'action indéfinissable de la toute-puissance imaginative et de la souveraineté des énergies extra-sensibles.

BRODERIES

Tandis que la tapisserie lutte en vain contre la détresse à laquelle la réduit le manque de bons modèles, on serait heureux de trouver parmi les tissus réunis à l'Exposition une poussée d'art saine et distinguée, harmonieuse et forte; car, en fin de compte, ce ne semble pas trop exiger des tissus d'art que de réclamer d'eux ce qu'ils doivent donner, une réelle impression d'art. Cette impression, si difficile à rencontrer, la broderie japonaise nous la fournit.

Les artistes d'Extrême-Orient, auxquels les seigneurs envoyaient leurs

Il est, en effet, si facile, tant d'admirer, à la France, leur travail et leur goût, de reconnaître une surface également lisse les méplats et les saillies, de payer les dupes et de nuancer délicatement l'admiration, en distinguant son aiguille à ce travail uniforme, que l'on se laisse aller à dire que le brillant de la soie, qui se perd dans les plis, est compensé par le précieux en broderie, du jeu varié des couleurs, du fil qui passe, pique, croise, suivant aussi leur sens, et qui se joue, en fait, en parlant des effets contrariés de la lumière, dans les plis, les bords, les fers, mais, en compensation de ce qu'il perd, il est, au contraire, glissante, un doux luisant séducteur, et ses couleurs, ses nuances, ses plus délicates, gardent toute leur suavité sous le regard.

Il est ainsi qu'il arrive à « peindre » au simple trait, les nuances du sentiment, ces effets de soir, délicieuses symphonies de roses, et ces fleurs, glycines, chrysanthèmes et pivoines, d'un secret

On aime tout en quittant cette vision rafraîchissante pour pénétrer dans l'Orangerie et notamment au premier étage de la section Type. Mme Henriette Mankiewicz a fait dresser là le plus grand tableau qui figure à l'Exposition, un immense paysage exotique, d'un effet d'ensemble comme d'un serpent. L'œil allemand s'y révèle trop vigoureux, il cherche les contours nécessaires, l'œil volontaire, qui se rend dur à l'effort, pour le moindre coin de la composition le maximum d'éclat et de vigueur. En Allemagne encore, les armes de Bade par exemple, sont d'une exécution solide, massive, très soignée, très précieuse. En Autriche, M. Berthe Landauer se distingue par son œuvre d'une maîtrise consciencieux et de technique courante, et, dans le groupe qui présente quelque intérêt, il faut gagner les

Le Habsbourg qui dans son pavillon de la rue des Nations a réuni de beaux costumes nationaux aux trois derniers siècles, fait figurer (à gauche) Mère du côté de l'industrie paysanne croate et slovène, Catherine de Brandebourg que l'on trouve à Budapest, un costume de gala trouvé dans une tombe à l'étranger au musée de Klausenbourg ; puis des imitations modernes et quelques types anciens par l'association Isabella, que

protège l'archiduchesse Isabelle. C'est du vieux neuf, du rétrospectif actuel ; mais la copie conserve au moins un rellet d'art du modèle.

Sous la même inspiration, M^{me} Chabelskoï, membre de Sociétés savantes, s'est imposé la tâche de faire revivre, avec le concours de ses filles Barbe et Nathalie, les étoffes du plus beau caractère russe ancien. Elle a recherché dans les musées, dans les collections, de vieilles broderies de soie à fils tirés, des points plats sur toile, des applications de drap d'or sur velours ; elle a copié dans les manuscrits des figures de tsars et tsarines d'autrefois et, pour n'apporter qu'un contingent archéologique, elle n'en a pas moins fait une œuvre dont les résultats sont intéressants. De même, avec ses vieux dessins sur toile brodée de fils de soie, d'or et d'argent, avec sa vieille dentelle russe aux fuseaux qui ressemble à celle du Danube et qui paraît parente de nos guipures d'Auvergne, l'école Marie, dont j'ai déjà cité le tapis en style ancien du Caucase, reste vraiment une école nationale. Sans doute a-t-elle raison,

car les brodeuses russes qui se sont essayées dans la traduction du moderne, M^{me} Simonovitch et M^{me} Teterine, auteurs, l'une de quelque *Scène d'Othello*, l'autre d'un *Ange* au passé, M^{me} Storogoff, de Moscou, qui nous présente un assez mauvais *Amour sur la branche*, enfin je ne sais quelle manufacture, qui s'est avisée de broder toute une garniture de lit, deux taies d'oreiller, une couverture, un peignoir de dame avec des sujets en couleur tirés d'un conte national, ne nous laissent que le regret de les voir s'essayer dans un



LE FILS DE ROI CHANGE EN Ours

(tissé dans l'atelier de Tronlignon)

des tisseurs. La même tristesse nous prend devant les tapisseries, dans la section roumaine, M^{lle} Anna Roth, en exposant sous son grand tableau la *Descente de croix*, qui, par la pauvreté de son exécution, par la mièvrerie de ses tons, paraît un très pauvre Saint-Sulpice, en contraste flagrant avec les broderies nationales exposées dans les vitrines qui l'avoisinent.

M^{lle} Wheeler, présidente de l'Association des artistes de New-York, a copié l'œuvre de Raphaël. Les belles audaces ne manquent pas à l'Exposition. Mais les œuvres de son de deux couleurs, que le travail à l'aiguille ne permet pas, sont rares. Ici, une seule broderie qui prête à de nombreuses variations, M^{lle} Wheeler a brodé d'une idée, fort digne, envers laquelle une critique serait impuissante. Nous nous de signaler son procédé. Mais il nous sera permis d'ajouter que M^{lle} Girard, dont les *prosopoparaphes* nous ramènent à la section française, que les plus belles passées de broderies sont comme les plus faibles œuvres de tapisseries, de faibles œuvres quand le dessin n'en est pas bon. M^{lle} Girard qui, comme M^{lle} Wheeler, brode en ménageant des couleurs, a pris soin de nous avertir qu'elle dessinait elle-même ses modèles, un *Jeus sur la place aux dalles*, les portraits de la reine Victoria, du Pape et d'autres, qui certainement en nature doivent être mieux construits. Les compositions modernes ne se relèvent pas avec le *Printemps* et l'été, qui expose la maison Poiret, et ma conclusion pour les broderies est la même que pour les tapisseries et les tapis, c'est que l'Europe ne peut que la condition de pasticher ses anciens modèles. Est-elle épuisée ? Est-elle épuisée ? Sa régénération est-elle prochaine ? Les tisseurs d'art ne nous ont permis de répondre qu'à la première de ces deux questions.

Il nous reste à signaler la section roumaine de M^{lle} Kindrakoff dont les *Chiens* et les *Chats* sont de très belles œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

Pablo de Ségovie, el gran Tacano, par Francisco DE QUEVEDO; traduction de J. ROSNY; 110 dessins de Daniel Vierge reproduits par l'héliogravure, avec retouche des œuvres par l'artiste. — Paris, en souscription chez Georges Petit et chez Daniel Vierge, in-folio.

Le *Pablo de Ségovie* de Quevedo, traduit par J. Rosny, illustré par Daniel Vierge, deux chefs-d'œuvre! Le texte de l'écrivain espagnol est une merveille d'observation satirique, mordante, pittoresque; toute une époque, toute l'Espagne; des piqueurs, des aventuriers, des vagabonds; tout le bas clergé, les moines, les nonnes, les professeurs, les acteurs, les poètes, les étudiants, les mendiants, dans un réalisme terrible auprès duquel *Gill Blas* semble de l'eau de rose. L'histoire de ce bandit qu'on appelle Pablo de Ségovie est peut-être l'histoire la plus humaine, au sens de la faiblesse, de l'infirmité, du vice, qui ait jamais été écrite. Elle est gaie, cette histoire, toute remplie d'aventures comiques ou burlesques, et cependant quelle mélancolie s'en dégage! Quevedo arrive à nous faire concevoir avec une admirable netteté les causes qui font de Pablo un gredin: sa méthode est simple comme la nature; il le montre environné de gredins. « Fais comme tu verras faire », conclut l'enfant Pablo, après les affreuses brimades des étudiants d'Alcala. Et ce qu'il voit, c'est l'indifférence de tous, le désordre domestique et social, la concussion, l'injustice, la fourberie.

M. Rosny, se reportant avec le respect d'un fervent admirateur au texte d'une édition originale, s'est efforcé de rendre la pensée et le style même de Quevedo. L'espagnol n'est pas si loin du français qu'une pareille entreprise soit téméraire.

Quant aux dessins de Daniel Vierge, tout le monde sait ce qu'ils peuvent être. Le génial et consciencieux artiste a pu achever son chef-d'œuvre: dans 110 dessins, admirablement rendus par l'héliogravure, et dont il a lui-même retouché toutes les planches, il nous raconte à son tour la vie de Pablo. Qui dira le miracle d'une semblable communion entre un auteur et un illustrateur? Comparez le texte avec le dessin, vous demeurerez surpris de l'extrême minutie des détails, du semblable bonheur d'expression, de l'identique verve, de la force comique adéquate.

On comprend le succès du Pablo incomplet et un peu fruste dont tout le monde fut ravi. Même les gens qui n'aiment pas l'illustration aimèrent celle-là. Dans la nouvelle édition de grand luxe, tirée seulement à 450 exemplaires, qui est en souscription chez l'artiste et chez M. Georges Petit, Daniel Vierge lui-même se plaît à rendre le livre parfait. Il en a dessiné la couverture, il en surveille le tirage, aide dans cette tâche par M. Roger Marx. Et le *Pablo de Ségovie* sera une œuvre d'art hors ligne offerte à l'admiration des générations futures.

— *Compte rendu pour, de voir les dessins originaux exposés* —
— *de l'Institut* — A. M.

1. Ville d'art célèbres. Paris, par Georges Ray. Paris, H. Laurens, in 4.
 2. Paris, trop ou pas assez, tel curieux serait tenté de
 dire. Mais il se souviendrait de l'antique et de l'autre des aperçus
 de la ville, et d'un autre de ces deux desiderata. Il se présente
 à l'esprit, en effet, du Paris monumental, avec une sorte d'ap-
 préhension, d'après nos grands musées.

Le *Portrait d'homme* est dans une collection allemande bien connue : celle de la *Revue de la photographie*. Elle a pour but de donner, sous une forme, l'impression d'ensemble et toute personnelle, de faire pénétrer dans les esprits étrangers. Pour cela, elle a adopté une méthode par laquelle, d'une sélection intelligemment choisie, elle donne une vue simple et nette, enfin d'une richesse appréciable, des photographies — c'est-à-dire selon la formule allemande, de ce genre de travail.

innombrables publications sur notre capitale, il nous est
 qu, au point de vue intellectuel, reste dans un domaine
 tout en gardant tout l'élegance d'une édition soignée.

Mélanges de musicologie critique. La musicologie médiévale, histoire et méthodes (1971-1972). Vol. 10. Paris, H. Welter, 1990, in-16.

On ne peut pas, en effet, comme dans l'architecture, qu'elle est aussi bien une science, considérer que son code scientifique, on doit constater que l'on est toujours continuellement trop large à la routine et à l'imagination.

À la fin des années soixante-dix, à Solesmes, un groupe d'érudits s'est formé. Il n'est pas très nombreux, mais qui a résolu d'appliquer strictement à l'étude des sources critiques conçues par nos historiens et nos philologues.

Alors, c'est de cette phalange, et il retrace l'histoire de la musicologie française, de la fin du XVIII^e siècle et de nos jours, tout en dégageant « les principes qui doivent présider à tout travail d'histoire et de philologie ».

La science historique, en notre pays, a beaucoup plus, le même intérêt que la science naturelle. C'est le sujet de ce livre, la science qui, pour quelques critiques offensés, par leur injustice même, a fait de nos doctres se trouveront la bonne parole et comprendront pourquoi, dans toute autre science, il n'y a ni deux poids ni deux mesures. Scientifique nul n'a le droit de dire : *Credo quia*

E. D.

Journal of Interpersonal Violence 28(12)

LETTRE
SUR UNE TROUVAILLE DE BIJOU ÉGYPTIENS
FAITE A SAKKARAH

Mon cher Monsieur Comte,

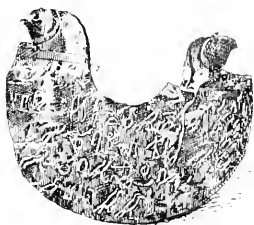


Fig. 1. — AMULETTE EN FORME DE COCHER.

A peine de retour à mon ancien poste, j'ai repris les fouilles des Pyramides au point où je les avais laissées en 1886. J'avais alors recherché systématiquement l'entrée des caveaux funéraires où les Pharaons avaient reposé; il fallait maintenant essayer de trouver les chapelles extérieures, les souterrains, les pyramides secondaires ou les mastabas qui, enfermés dans une enceinte murée, complétaient la sépulture. Dès la fin de novembre 1899, je mis les ouvriers à la pyramide d'Ounas et, comme il m'était impossible de diriger moi-même les fouilles avec la minutie nécessaire, j'en confiai la surveillance à M. Alexandre Barsanti, conservateur-restaurateur du Musée, avec des instructions détaillées sur la direction à imprimer aux travaux. La campagne commencée alors ne s'est terminée que dans les derniers jours de mai, et le récit en sera publié ailleurs. Je veux aujourd'hui attirer votre attention sur une petite découverte qui me semble être de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue*.

Le progrès du déblaiement avait révélé l'existence d'une série de tombeaux saines intacts au sud de la pyramide. Le dernier de ceux qui ont pu être ouverts appartenait à un très haut personnage du nom de Zaunehibou, en son vivant commandant des bateaux du roi. La momie, un bloc de bitume



Nous en avons vu deux autres. Une resille d'or et de perles en feldspath vert, sur laquelle se peignait, en relief, et de l'image de la Nouit et de la Lune, et en creux, en relief, sur une longue bande de feldspath, des inscriptions ordinaires, le nom du défunt, et au-dessous de courtes formules de prière. Une autre en or et de feldspath, sur laquelle Isis et de Nephthys étaient cousues sur leurs seins deux feuilles d'or découpées en sautoir, et sur leurs pieds deux plumes d'or; une plaque d'or et de feldspath, sur laquelle, au trait, des ébaissés des doigts des mains et des pieds comme des empreintes.



Fig. 3. — PYLÔNE EN OR.

Une troisième, en or et de feldspath, et de terre émaillée, sur laquelle, en creux, se peignait, en relief, chez Zannehibon, or par et pierres fines.

Estimée au poids seul, la trouvaille serait de prix; mais ce qui lui prête une valeur inestimable, c'est l'art délicat avec lequel la plupart des objets qui la composent sont travaillés. Un petit nombre d'entre eux, comme les deux feuilles d'or sur les seins, et les deux plumes d'or sur les pieds, ont été travaillés par le même ouvrier que la richesse du métal brut, les sandales et les deux plumes d'or sur les pieds, tous les autres ont été ouivrés par de nombreux artisans. Les inscriptions des jambes, la Nouit ailée, Isis et la Lune, le masque, les deux plumes d'or sur les pieds, et bien que le masque et les deux plumes d'or sur les pieds, ont été travaillés par le même ouvrier, mais, misérablement par le couvercle, au moment où le couvercle était en place, le moule en pierre dure qui servait à les établir

avait été taillé d'une telle finesse que les pièces le mieux conservées, la Nouit ailée par exemple, peuvent être citées comme le dernier degré de la perfection à laquelle on peut atteindre en employant ce procédé. L'amulette en forme de collier (fig. 1) n'est qu'une feuille découpée au ciseau, sur laquelle on a gravé à la pointe un chapitre du *Livre des Morts*. L'amulette du vautour est une plaquette mince, sur laquelle, d'un côté, on a collé une figure emboutie de vautour aux ailes déployées (fig. 2), de l'autre, on a gravé le chapitre du *Livre des Morts* consacré au collier. Tout cela est d'un bon outil, mais où l'orfèvre qui a exécuté la décoration s'est surpassé lui-même, c'est dans les amulettes qui étaient suspendus au collier.



Fig. 1.
AMULETTE EN COLIER.

Ils sont d'une petitesse singulière, et, pour en faire ressortir le détail, j'ai



Fig. 6.
ÉPERVIER EN OR.



Fig. 7.
ÉPERVIER À TÊTE HUMAINE.



Fig. 8.
ÉPERVIER À TÊTE HUMAINE.



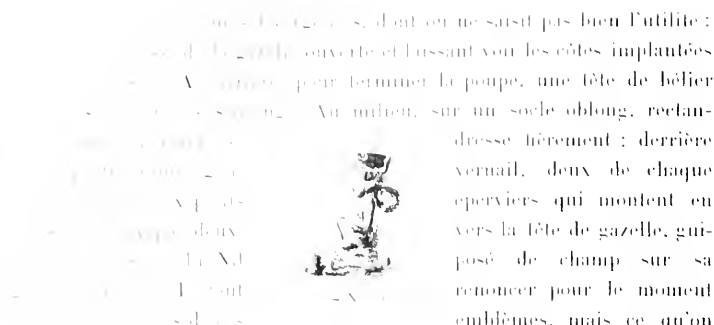
Fig. 9.
VAUTOUR EN OR.

dû les représenter au double de leur grandeur naturelle, ce qui en rend le contour et le modelé un peu flou. Il faut les avoir tenus entre les doigts pour en imaginer la beauté. Le palmier, qui a perdu quelques feuilles, est un



Fig. 10. — ISIS EN OR.

objet unique (fig. 3), plus curieux qu'élégant, mais la petite barque mystique qui l'avoisine, unique aussi jusqu'à présent, est un prodige de ciselure mignonne. C'était la barque du dieu Sokaris (fig. 4), une barque de construction très archaïque, et qui servait déjà à l'accomplissement des rites sacrés sous la première dynastie thinite. Elle a la proue large et ronde, l'arrière un peu pesant, mais les façons de l'avant très légères et très relevées. Elle pose sur une sorte de herceau en bois et en cordages, qui lui-même est bâti sur un traineau : un trou, pratiqué à l'extrémité du traineau, recevait une corde au moyen de laquelle on traînait le tout dans les cérémonies publiques. Le décor et l'équipage sont des plus singuliers. A l'avant, une tête de gazelle aux cornes droites, tournée vers l'intérieur, et, le long de la



Le poisson, c'est l'adresse avec laquelle l'ouvrier a su grouper les six éperviers en un ensemble harmonieux, c'est surtout l'habileté de l'artiste qui a travaillé son métal. Sa tête de gazelle est aussi petite que son corps, dans ses quelques millimètres, que s'il l'avait exécutée en terre cuite, l'artiste y est exact et spirituel, la courbure du front, la courbure du museau, l'expression du regard, jusqu'à la mèche naturelle du poil. Les six éperviers en bande gardent chacun leur physionomie, et le poisson lui-même, infiniment petit qu'il est, a la



silhouette exacte de la grosse perche du Nil et non pas d'un poisson quelconque. Les mêmes particularités se remarquent sur les pièces voisines, sur la tête de mouet (fig. 5), sur l'épervier ordinaire (fig. 6), sur les éperviers à tête humaine (fig. 7) et à tête de bœuf (fig. 8), sur le vautour (fig. 9). Isis assise qui



Fig. 12. — SINGES ADORENT L'EMBLÈME DES MÊMES DEVERS.

sur ses genoux (fig. 10) et la Nèth accroupie (fig. 11) ont une expression de résignation et de douceur, et en même temps, une attitude qui prête si grande allure aux moindres figurines. On ne peut se croquer en plein, à même le lingot, et le détail de la sculpture ne demande qu'on se demande comment l'artisan s'y

Petits lions adossés et couchés, petits yeux mystiques, petits singes adorant l'emblème d'Osiris (fig. 12 et 13), petits vautours (fig. 14) et petits éperviers étendant leurs ailes (fig. 15), chaque pièce réclame un examen attentif et ferait à elle seule la joie d'un collectionneur. Le chef-d'œuvre de la série est pourtant cette *âme*, cet épervier à tête humaine, au corps et aux ailes émaillés, qui est reproduit ci-contre de face et de dos (fig. 16 et 17). Le dos est dans la donnée ordinaire, bâtonnets d'or ployés, courbés, soudés sur une plaque en or et incrustés de lamelles de feldspath pour simuler le dessin des plumes, mais, de l'autre côté, le corps, les ailes, les pattes se modèlent avec l'intention nouvelle de reproduire la forme naturelle de l'oiseau. La petite tête humaine est une merveille de grâce un peu molle : les yeux s'ouvrent bien, la bouche sourit, les ailes du nez palpitent vraiment, l'oreille se découpe et se creuse large et haute comme d'habitude, et il n'y a pas jusqu'aux plis du cou et à la rondeur d'un double menton qui ne s'accusent sous le relief de l'or, ici encore, tout est ciselé de main de maître, avec une sûreté telle que je ne connais que l'épervier à tête de bélier du Louvre qu'on puisse comparer à cette *âme de Gizeh*.



Fig. 15.
ÉPERVERIER À AILES DÉVELOPPEES (FACE).



Fig. 14.
VAUTOUR AUX AILES DÉVELOPPEES.

Les circonstances de la découverte ne nous auraient pas renseigné sur la date que le style seul des bijoux nous l'aurait apprise. C'est l'art suave avec sa légèreté, sa souplesse, sa douceur un peu mièvre, son exécution presque trop poussée. On sent même déjà une tendance aux rondeurs exagérées du premier art des Ptolémées, et de fait, une indication fournie par M. Chassinat nous permet de déterminer le temps où vécut Zannehilon. Il est de la famille, le petit-fils peut-être, d'un certain Psaummétique, dont la tombe est voisine de la sienne, et qu'une inscription du Louvre, recueillie par Mariette au Scrapéum, place au début du v^e siècle, pendant les dernières années du règne de Darius I^{er}. Il mourut donc vers la fin du iv^e siècle, au moment où les rois saïtes reprenaient le dessus contre les Perses, un siècle au plus avant la conquête macédonienne. Les orfèvres qui fabriquèrent sa parure funéraire avaient vu probablement des bijoux grecs, et peut-être avaient-ils subi déjà l'influence hellénique : on s'expliquerait ainsi les caractères presque ptolé-

Il faut tout notre collection. On sait combien les
sont l'œuvre seul en possédant qui sortissent de l'ordi-
sont l'œuvre bien en forme de vaisseaux achetées par
quelques années. La momie de Zannehilon a comblé
nos desir de tout bien, grâce à elle, nous connaissons main-
et vous ne le cédant en rien aux autres arts, lors de la
gyptienne. Ajoutons que ces bijoux, bien que recueillis
quelques pour elle, ne sont pas, comme c'est le cas trop



de ces bijoux de mort, gracieux de couleur et de dessin, mais montés si rudement pour résister à l'usage si un vivant les avait portés. Ce sont, entre les bijoux de Ramsès II au Louvre, comme ceux de la reine Ahhotep au Grand Musée, en ce qui concerne le choix des sùpôts.

Une autre trouvaille, qui a terminé heureusement, dans les derniers jours de notre campagne de Sakkarah. Toutes les menues pièces en bronze et en cuivre, dans le latérite, et ce n'a pas été un mince mérite à M. Barthelemy de les découvrir et de les dégager l'une après l'autre. Plusieurs autres encore nous attendent dans le même endroit, sous quinze ou vingt centimètres de sable, et j'ai bon espoir que les fouilles de l'an prochain nous ont et de surprises heureuses que celles de cette année.

— Adieu, cher monsieur Comte, l'expression de mes sentiments

6. MAYFIELD, R. O. 1957. A simple method for grading the abundance of fish populations. *J. Wildl. Mgmt.* 21:43-52.

LA PASSION



L'EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ESTAMPE¹



EXPOSITION considérable, quoique très choisie. Mille estampes, dont la moitié dans la section française, très bien présentée, et enfin ! suivant le vrai principe : ne mettre dans une salle que ce qu'elle peut contenir, et pas une pièce de plus : car ce qu'on met en surcroît, *prima*, ne se regarde pas, et *secundo*, « démolit » le panneau en nuisant à tous ceux qui s'y trouvent. Viennent ensuite, avec une exposition embrassant les divers genres d'estampe, l'Allemagne et l'Angleterre — par parenthèse, les Anglais, si coquets et si soigneux dans la présentation des œuvres, ont dû se trouver bien étonnés de se voir à l'étroit pour la gravure : très limités par la place il leur a fallu « monter » sur trois ou quatre rangs !. Les États-Unis montrent un ensemble de bois, et de l'eau-forte originale. Les Pays-Bas, exclusivement de l'estampe originale.

La gravure proprement dite, la taille, appliquée à la reproduction des peintures, reste extrêmement vivace en France. La voici de nouveau, la vaillante armée des graveurs déjà vus en 1889. Toujours divisés en burinistes et aquafortistes. La section burin très belle et produisant, même sur les détracteurs de la gravure de reproduction, cette impression qu'impose toujours la belle femme. Il ne faut qu'une pièce à Flameng — depuis cinquante ans sur la brèche et toujours jeune — la *Vierge au donateur* de Van Eyck, pour demeurer au premier rang. Achille Jacquet interprète avec finesse et souplesse Mantegna, Cabanel, Meissonier, Detaille. Jules Jacquet passe du fourmillement

¹ Deuxième article. Voir la *Revue* du 10 novembre 1900, t. VIII, p. 309.

LA MUSEE DE L'ART

1886. X. L. d. Messmer au large et colore *Temple de l'Art*.
 1887. p. d'Hotel de Ville. Adrien Didier presente, dans son
 s'adressant p. d'Hotel de Ville. *Revue* d'après Roybet, en attendant



1886. X. L. d. Messmer au large et colore *Temple de l'Art*.

1887. p. d'Hotel de Ville. Adrien Didier presente, dans son
 s'adressant p. d'Hotel de Ville. *Revue* d'après Roybet, en attendant



DÉCOR DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1904
 (Composition de M. J. G. et de M. J. G. et de M. J. G.)

Moreau. Patricot enfin, un triomphateur de l'Exposition : ses deux planches d'après Gustave Moreau, *Médée et Jason*, *Le jeune homme et la mort* sont à la fois fermes et suaves. Mais sa *Audith* d'après Botticelli est pour régaler particulièrement les passionnés de la gravure : *le ciel y est traité par le blanc pur du papier* ! Allons-nous enfin rentrer dans la vérité ! Et ne reste-t-il plus aux burinistes qu'à aimer les beaux papiers et la belle épreuve ?

Ainsi à la fin de notre siècle le burin, le moyen de gravure incomparable, n'a rien perdu de son prestige. Ah ! ce qui est mort, bien mort, c'est la terne gravure d'école, qui éteint une planche sous des tailles honnêtement alignées. C'est le burin médiocre. Celui-là, l'Exposition de 1900 l'a jugé et achevé.

Dans l'eau-forte, Braquemond : sa *Partie perdue* d'après Meissonier est à la fois robuste et détaillée, d'une succulence rare : *c'est mieux que moi*, disait Meissonier, peu tendre aux graveurs. On sait dans quelle forme exceptionnelle le jury a acclamé avec éclat, sur le nom de Braquemond, un demi-siècle de chefs-d'œuvre, de propagande et d'influence.

Waltner, Chauvel, toujours superbes : Lagnillermie passant au premier rang avec ses très grandes planches d'après le Titien, Van Dyck, et Frans Hals ; Leconteux, ayant développé son œuvre considérable dont *L'Age de Fer* d'après Cormon est peut-être la note la plus vigoureuse et caractéristique ; Boilyin, Courtry, Gaujean, trois morts, grandes pertes. Henri Lefort, Bon-



NEWCASTLE *

J. C. NEUGATH



FIG. 1. LA CROIX DE

[illegible]

tion sous forme de lithographie de traduction, prospère avec Sirony, Maurois, suivis d'une légion d'exécutants actifs.

Le bois. Ne pas confondre la question des graveurs sur bois avec celle de la gravure sur bois. Les graveurs sur bois, eux, remarquables et capables d'exécuter n'importe quel tour de force, la gravure sur bois, en pleine crise, et toujours complètement dénuée, dans les interprétations de têtes d'après Rembrandt, ou encore d'après Ribot, dans la teinte, dans le bois hors du livre.

Le graveur est l'ethnographe! Et dans la gravure à l'aiguille, le trait du bois est de toutes au millimètre! Les graveurs sur bois font ce qu'on leur commande, et c'est cela qu'on leur commande. *Le bois contrecœur* est le contraire de *l'homme*; il est du fait des peintres et dessinateurs, et non pas des graveurs sur bois; du fait de presque tous les artistes, et non pas de ce qu'est une page typographique. Les graveurs sur bois ne font mieux qu'en leur honneur. Le graveur est permis de préférer dans ses vignettes au style de la gravure à l'aiguille, Panemaker, Ruffe, etc.

Alors, pour obtenir de grandes et d'immenses pièces, pour que le dessin soit libre, ce qui est la tendance des graveurs



LA RISEE, A PONT AUDEMER

aux expositions, on finit par nous montrer autre chose que la vérité. La situation vraie du bois doit être constatée hors de l'Exposition, et il faut aller le chercher à sa place naturelle, dans des livres tels que *Poésies Parisiens*, *Paris au hasard*, les *Ballades de Villon*, le *Beauvoir des Vieilles*, *Bruges la Morte* et dans ce journal *L'Image*, essai fait pendant un an pour montrer ce que devrait être une revue d'art illustrée par des moyens d'art : il y avait là d'admirables pages de typographie harmonisée avec le bois.

Le bois reprend faveur dans le livre illustré d'amateur. Les Français ont le goût du livre illustré chevillé dans l'âme. La feinte, — le faux bois — est battue en brèche. Lepère, artiste unique en son genre, représente contre elle la réaction absolue, violente, exaspérée, la recherche de la belle page par le bois marié à l'impression. D'autres suivent, Henri Paillard, etc.

L'estampe originale est au pinacle et se développe de plus en plus : chaque pays brille. L'Angleterre, avec le grand nom de Seymour Haden, et avec Cameron dont les vues prises dans les villes d'Ecosse et à Londres sont des eaux-fortes de premier ordre, avec Hall, Haig, Herkomer, Heseltine, Wyllie, et les bois de Nicholson ; les États-Unis avec Whistler, si subtil, avec Pennell, exposant son *Enlroit le plus curieux du monde*, qui n'est autre que la ville du Puy ; la Suède, avec Zorn saillant ses planches de rayures jamais croisées et arrivant à un effet net et puissant ; l'Allemagne, avec les sociétés de gravure originale de Berlin et de Munich : de la première fait partie Menzel, chargé d'ans et de gloire — en lui décernant un grand prix en 1900, plus d'un juré, bibliophile reconnaissant, pensait aux illustrations pleines de brio et de nerf, à ces bois extraordinaires qui, il y a soixante ans, illustrèrent la *Vie de Frédéric II*, avec Forberg, qui expose un grand portrait d'homme, eau-forte de la plus vigoureuse facture, avec M^l Stein — qui n'expose pas. Le Danemark à Kroyer, la Norvège Nordhagen, la Finlande Gallen, la Russie Matthée, la Suisse les pointes sèches de Pignet, d'ailleurs Parisien ; l'Italie, Conegni et d'autres graveurs, qui semblent avoir sous les yeux des eaux-fortes de Fortuny. La Hollande, elle, obtient un succès exceptionnel, avec les grandes visions rembranesques de Marins Buer, le burin serré et les eaux-fortes de Dupont, les vues locales de Witsen, les eaux-fortes originales de Storm, Bosch, M^l Van Houten, Van der Valk, Toorop, M^l Fles, Reicher, Veth, Nieuwenkamp, les gravures de Zudeken, les lithographies de Hoytema, Ten Gale. Succès extraordinaire. Mais exposition à saveur de terroir,



remarquablement présentée : les Hollandais marchent et coude à coude,

Oh ! le sentiment de l'ensemble dans les expositions ! le sentiment du devoir !

La France, en estampe originale, peut présenter un ensemble puissamment riche et varié : écrasant.

Représentez-vous un panneau de lithographies et d'affiches de Chéret, dûment choisies, soigneusement encadrées : — un panneau des plus exquises pointes-sèches prises dans l'œuvre de Hellen : — un panneau des vaporeuses allégories musicales lithographiées par Fantin-Latour : — un panneau des puissants portraits à l'eau-forte de Legros : — un panneau d'eaux-fortes de Besnard. Représentez-vous, développé, l'œuvre de Paul Renouard tel qu'il fut exposé au Champ-de-Mars. Représentez-vous Steinlen, Willette, Chahine...

Non, ne vous représentez pas. Point d'affiches de Chéret parce que ce sont des affiches; point d'Hellen, point de Fantin-Latour : il ne leur a pas convenu d'exposer. Point d'œuvre de Paul Renouard, le règlement ne permet pas de développer un œuvre, quoique pour les peintres graveurs le développement soit indispensable. Albert Besnard n'a pas soigné son envoi, c'est un fait courant chez les artistes. Willette n'est pas venu, et bien d'autres. Steinlen, qui vient d'entrer au Luxembourg par des dessins, est Suisse, comme Daniel



Zurich - Trübsal der Armen

part de moins forts que vous. Ce qui vous stupéfiera : il y aura de quoi.

En 1900, avec les envois peu développés d'eaux-fortes de Bracquemond, Jean-Paul Laurens, Albert Besnard, Desboutin, Jeanniot, Renouard, Lepère,

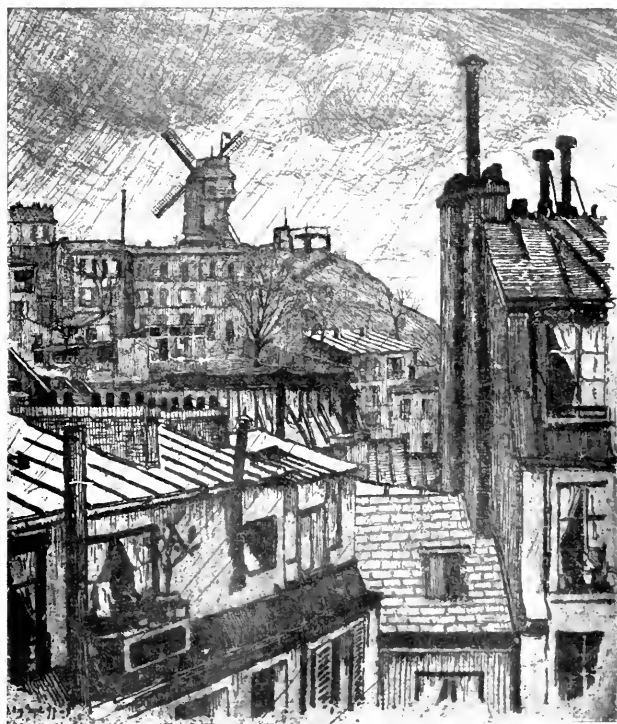


Fig. 1. — MONTAYA, cité de la Soie, lithogr.

Béjot, Lehenre, Ruffaelli, Legrand, Michel Cazin, Pinet, avec les bois de Lepère, de Paillard, de Rivière, avec les lithographies de Carrière, Lunois, Léandre, Dillon, la section française peut tenir et donner le *la* de la situation, de l'activité de l'estampe originale française; où — ce qui ne gâche rien — la modernité des sujets vient rehausser la variété de l'exécution.

Mais, si l'on se place au-dessus de ce simple aperçu,...

— « Si c'est possible, dit-il, j'essayerai de vous en procurer une copie. »

10) *Le monde* : 1911-1914, 1915-1918, 1919-1922, 1923-1926, 1927-1930, 1931-1934, 1935-1938, 1939-1942, 1943-1946, 1947-1950, 1951-1954, 1955-1958, 1959-1962, 1963-1966, 1967-1970, 1971-1974, 1975-1978, 1979-1982, 1983-1986, 1987-1990, 1991-1994, 1995-1998, 1999-2002, 2003-2006, 2007-2010, 2011-2014, 2015-2018, 2019-2022, 2023-2026, 2027-2030, 2031-2034, 2035-2038, 2039-2042, 2043-2046, 2047-2050, 2051-2054, 2055-2058, 2059-2062, 2063-2066, 2067-2070, 2071-2074, 2075-2078, 2079-2082, 2083-2086, 2087-2090, 2091-2094, 2095-2098, 2099-2102, 2103-2106, 2107-2110, 2111-2114, 2115-2118, 2119-2122, 2123-2126, 2127-2130, 2131-2134, 2135-2138, 2139-2142, 2143-2146, 2147-2150, 2151-2154, 2155-2158, 2159-2162, 2163-2166, 2167-2170, 2171-2174, 2175-2178, 2179-2182, 2183-2186, 2187-2190, 2191-2194, 2195-2198, 2199-2202, 2203-2206, 2207-2210, 2211-2214, 2215-2218, 2219-2222, 2223-2226, 2227-2230, 2231-2234, 2235-2238, 2239-2242, 2243-2246, 2247-2250, 2251-2254, 2255-2258, 2259-2262, 2263-2266, 2267-2270, 2271-2274, 2275-2278, 2279-2282, 2283-2286, 2287-2290, 2291-2294, 2295-2298, 2299-2302, 2303-2306, 2307-2310, 2311-2314, 2315-2318, 2319-2322, 2323-2326, 2327-2330, 2331-2334, 2335-2338, 2339-2342, 2343-2346, 2347-2350, 2351-2354, 2355-2358, 2359-2362, 2363-2366, 2367-2370, 2371-2374, 2375-2378, 2379-2382, 2383-2386, 2387-2390, 2391-2394, 2395-2398, 2399-2402, 2403-2406, 2407-2410, 2411-2414, 2415-2418, 2419-2422, 2423-2426, 2427-2430, 2431-2434, 2435-2438, 2439-2442, 2443-2446, 2447-2450, 2451-2454, 2455-2458, 2459-2462, 2463-2466, 2467-2470, 2471-2474, 2475-2478, 2479-2482, 2483-2486, 2487-2490, 2491-2494, 2495-2498, 2499-2502, 2503-2506, 2507-2510, 2511-2514, 2515-2518, 2519-2522, 2523-2526, 2527-2530, 2531-2534, 2535-2538, 2539-2542, 2543-2546, 2547-2550, 2551-2554, 2555-2558, 2559-2562, 2563-2566, 2567-2570, 2571-2574, 2575-2578, 2579-2582, 2583-2586, 2587-2590, 2591-2594, 2595-2598, 2599-2602, 2603-2606, 2607-2610, 2611-2614, 2615-2618, 2619-2622, 2623-2626, 2627-2630, 2631-2634, 2635-2638, 2639-2642, 2643-2646, 2647-2650, 2651-2654, 2655-2658, 2659-2662, 2663-2666, 2667-2670, 2671-2674, 2675-2678, 2679-2682, 2683-2686, 2687-2690, 2691-2694, 2695-2698, 2699-2702, 2703-2706, 2707-2710, 2711-2714, 2715-2718, 2719-2722, 2723-2726, 2727-2730, 2731-2734, 2735-2738, 2739-2742, 2743-2746, 2747-2750, 2751-2754, 2755-2758, 2759-2762, 2763-2766, 2767-2770, 2771-2774, 2775-2778, 2779-2782, 2783-2786, 2787-2790, 2791-2794, 2795-2798, 2799-2802, 2803-2806, 2807-2810, 2811-2814, 2815-2818, 2819-2822, 2823-2826, 2827-2830, 2831-2834, 2835-2838, 2839-2842, 2843-2846, 2847-2850, 2851-2854, 2855-2858, 2859-2862, 2863-2866, 2867-2870, 2871-2874, 2875-2878, 2879-2882, 2883-2886, 2887-2890, 2891-2894, 2895-2898, 2899-2902, 2903-2906, 2907-2910, 2911-2914, 2915-2918, 2919-2922, 2923-2926, 2927-2930, 2931-2934, 2935-2938, 2939-2942, 2943-2946, 2947-2950, 2951-2954, 2955-2958, 2959-2962, 2963-2966, 2967-2970, 2971-2974, 2975-2978, 2979-2982, 2983-2986, 2987-2990, 2991-2994, 2995-2998, 2999-3002, 3003-3006, 3007-3010, 3011-3014, 3015-3018, 3019-3022, 3023-3026, 3027-3030, 3031-3034, 3035-3038, 3039-3042, 3043-3046, 3047-3050, 3051-3054, 3055-3058, 3059-3062, 3063-3066, 3067-3070, 3071-3074, 3075-3078, 3079-3082, 3083-3086, 3087-3090, 3091-3094, 3095-3098, 3099-3102, 3103-3106, 3107-3110, 3111-3114, 3115-3118, 3119-3122, 3123-3126, 3127-3130, 3131-3134, 3135-3138, 3139-3142, 3143-3146, 3147-3150, 3151-3154, 3155-3158, 3159-3162, 3163-3166, 3167-3170, 3171-3174, 3175-3178, 3179-3182, 3183-3186, 3187-3190, 3191-3194, 3195-3198, 3199-3202, 3203-3206, 3207-3210, 3211-3214, 3215-3218, 3219-3222, 3223-3226, 3227-3230, 3231-3234, 3235-3238, 3239-3242, 3243-3246, 3247-3250, 3251-3254, 3255-3258, 3259-3262, 3263-3266, 3267-3270, 3271-3274, 3275-3278, 3279-3282, 3283-3286, 3287-3290, 3291-3294, 3295-3298, 3299-3302, 3303-3306, 3307-3310, 3311-3314, 3315-3318, 3319-3322, 3323-3326, 3327-3330, 3331-3334, 3335-3338, 3339-3342, 3343-3346, 3347-3350, 3351-3354, 3355-3358, 3359-3362, 3363-3366, 3367-3370, 3371-3374, 3375-3378, 3379-3382, 3383-3386, 3387-3390, 3391-339

Le *«*Portrait of a young woman*»* originale nulle; il l'a portée à un haut point de perfection, et, par là, à l'histoire de l'estampe, un très grand siècle.

— Mais l'Europe est pour une part immense,

Il est en fait en pleine croissance, en plein développement. C'est

En somme, les ventes d'estampes anciennes étaient semblant devoir durer toujours ; dix ans après,

Les amateurs d'estampes se jetèrent sur l'école française du dix-huitième siècle, et, au bout de vingt ans, brusquement, plus

le XVIII^e au XIX^e, puis de XIX^e à XX^e. Et récemment, encore, on avait pu présenter, au Salon de 1905, les expositions de l'estampe du siècle, de la litho-

« Mais, dit-il, Roblet ! C'est qu'il y avait encore des œuvres tout
 à faire dans les collections. Ceci dispersé, subitement plus rien.

3) — Il faut aussi organiser une exposition détaillée de la gravure sur bois (en 1975) — elle n'existe pas, mais on y aura du mal.

On a vu que les œuvres du XIX^e siècle vont s'enfoncer dans le bûche, et tant de bûches, d'eau toutes, de bois, il ne restera que

et quelques-uns, transmis à travers les âges; et quelques épreuves
de ces documents, quelques volumes chez les grands biblio-

D'ailleurs, on ne connaît plus l'immense production de l'estampe française, des intailles tels que ceux de Gavarni, Daubigny,

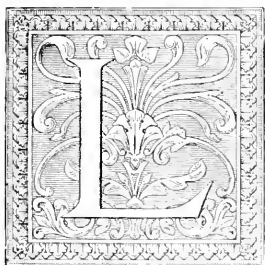
Bien sûr, il y a des siècles, desquels des générations ont vécu, que par quelques pages de livres, quelques peintures, quelques objets, certains se transmettent dans les musées. Les

Il est évident que, dans ce cas, il n'y a plus désormais

— Je considère. C'est le Vingtième.



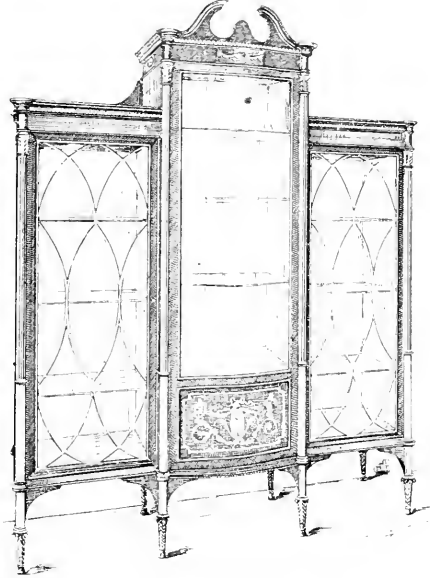
LE BOIS



Le bois est une matière d'ordre primordial, d'usage éternel. Il a fourni d'indispensables ressources aux civilisations naissantes; il en fournira sans trêve à nos derniers descendants. A quelle entreprise humaine n'a-t-il pas été mêlé? Huites dans la forêt originaire, plus tard temples à piliers, palais, vastes maisons, ponts sur les rivières, navires par les océans, meubles, ustensiles, il a tout constitué, se prêtant à tous les besoins, s'assouplissant à toutes les convenances. Les primitifs progrès de l'architecture sont nés, le plus souvent, de l'action concertée du charpentier et du maçon. Pierre et bois ne sauraient se dérober, d'ailleurs, en leurs organismes de structure et en leur décoration même, aux rigoureuses lois des conceptions architecturales. Une intime logique de construction doit présider à toute œuvre, quelles que soient sa nature et sa façon.

On a prétendu que le rôle grandissant du fer annulerait progressivement

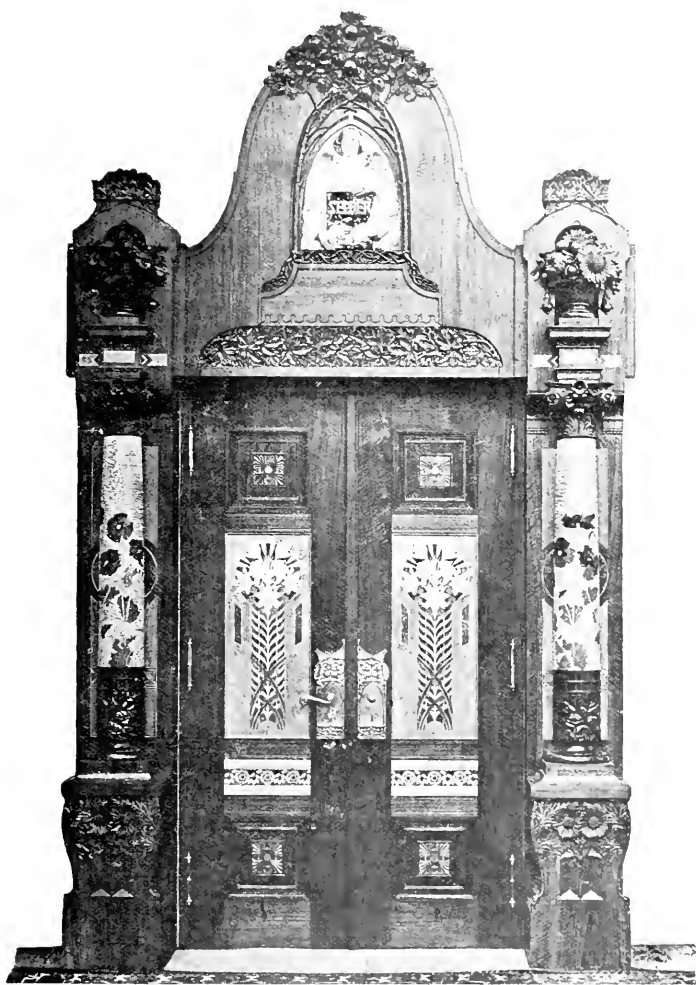
se débattent dans l'anarchie esthétique et le désir de l'ostentation quand même. On voit à la section italienne des meubles surchargés de sculptures, se rattachant à tous les styles du passé, voire aux vieux styles italiens, d'une extrême habileté d'exécution, d'une foncière insignifiance. D'Espagne il nous est venu une chambre à coucher Louis XV, en bois de rose, enrichie



VITRINE (Galerie Watou). — L. G. 1888.

de sculptures, de dorures et de peintures mythologiques sur les panneaux, œuvre de vain étalage de M. Joaquin Lleo, de Valence, et une chambre à coucher en style mauresque, assez puérilement décorée d'arcs outrepassés, d'arabesques, de dentelures et de motifs gravés et dorés, dérivés de l'étoile, œuvre de M. Echave, de Bilbao. Au point de vue de l'avenir, aucun germe en éveil.

Les peuples du Nord ont plus de simplicité et d'esprit pratique. Un art tout domiciliaire s'est développé chez eux. Les Anglais, dotés d'un fort sentiment utilitaire, se sont éloignés par degrés des types de la Renaissance et de



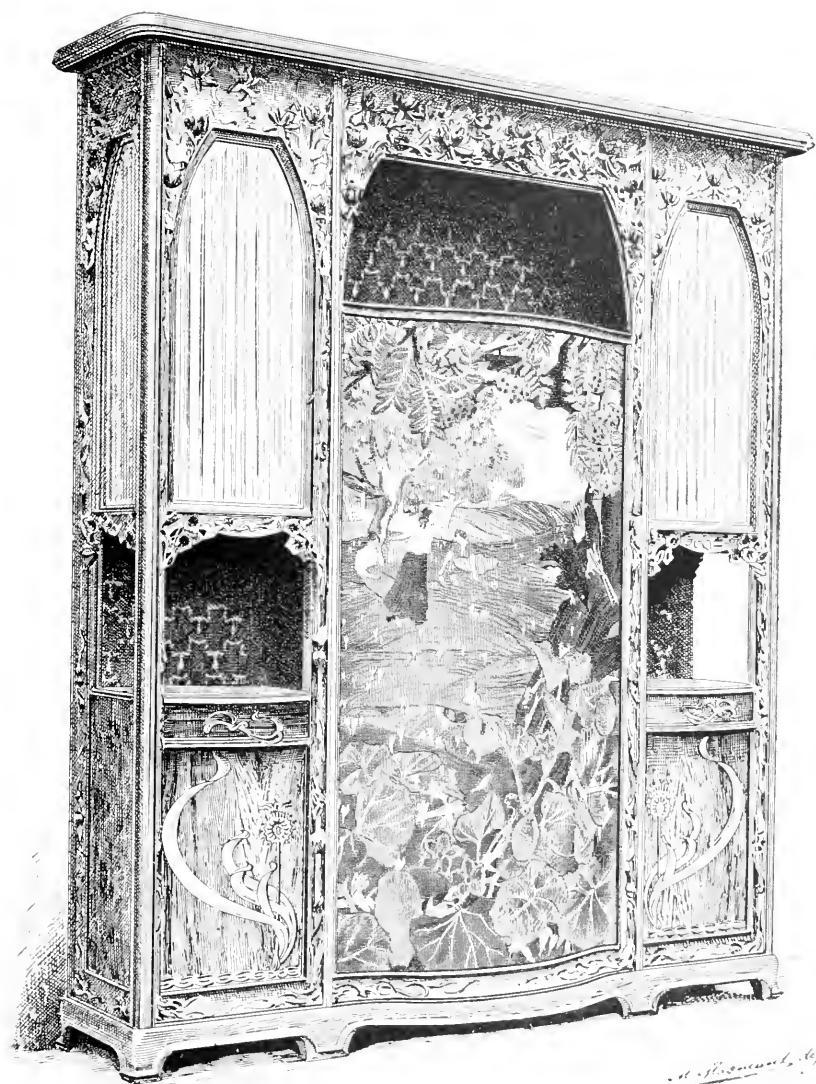
PORTE DE LA SALLE DES MATHÉMATIQUES, ÉCOLE POLYTECHNIQUE, PARIS.
 Dessinée par M. M. Hermann.

Il y a beaucoup d'objets d'art, de boiseries impuissantes illustrées de
 gravures, de tableaux, de bronzes, de porcelaines. Berlin nous offre un salon
 d'attente où, devant un grand piano à queue au-dessus duquel se dresse
 un buste de Frédéric le Grand, deux femmes assises de marqueterie, Revér-
 ence et M. de Mevius se font, fort heureusement, des tenta-
 tives de conversation. Je mentionnerai, entre autres, une table et des
 fauteuils en bois d'une certaine noblesse, et une chaise de bois de mollesse.

po. Volontiers à des allures routantes, l'élégance de la rue des Nations ne l'affirme que trop. Mais à l'intérieur, à l'usage, l'élégance de Szilbourg manque vraiment de nouveauté. Le plan, pour l'architecture Olbrich, réalisé par M. Ludwig Schuster, est d'ailleurs une bonne volonté au service d'un goût peu sûr. Les escaliers, les boiseries, les meubles, les tentures, les rideaux, les tapis, les fleurs, les fleurs, les fleurs, nous déroutent de leur absence de lignes rigides à plaisir et de lignes tourdement volontées et de recherches maniérées. Je ne puis me empêcher d'applaudir du bois courbé à la décoration des murs. Mais le plan, les fleurs, les fleurs ne répondent à aucune nécessité d'architecture et d'aucune grâce.

Le premier est une certitude se fait sentir. Tel fabricant s'adonne au style *avant-garde*, tel autre à la mode *à la mode*. N'importe lequel, tel autre fait amende honorable au génie *avant-garde*, tel autre au genre purement populaire. Ce n'est là, au fond, qu'une question de degré, et dans un mouvement — le même mouvement constaté

Les deux pays de production sont à considérer : le Japon et l'Inde. L'un d'eux, avons-nous déjà, a plusieurs reprises, fait la part des choses, en matière de renouvellement. Les maîtres du Nippon ne sont pas du tout experts de meubles, mais ils excellent aux structures, à la décoration, en vernis de laque. L'exposition de 1873 nous en a montré un certain nombre de cabinets ou de commodes, de tables, de poches, de casiers ouverts, d'un arrangement d'ailleurs très original, souvent exquise. On ne s'aperçoit pas qu'ils ont été fabriqués aux modèles japonais, en ont subi les influences, les coutumes irrégulières, au détriment de l'aspect d'ensemble, qui n'est pas toujours désirable, si ce n'est indispensable.



BUTTER - MAG. (1850) - 1850

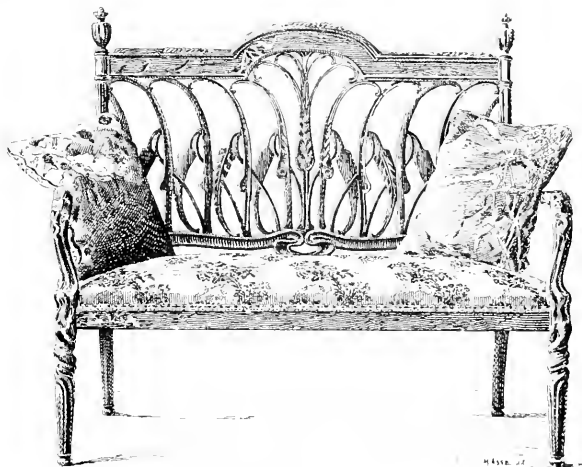
lations complètes au goût simplifié et compliqué des novateurs. Le chêne, le noyer, l'acajou, le pitchpin lui-même sont employés, sans parler de bois plus rares, tels que le courbaril. On veut, au fond, rester fidèle à l'effet ligneux et l'on n'a pas tort : mais on se plaît à des formes peu franches, anguleuses, disséquées, contournées et agressives. J'ai regardé attentivement les installations diverses exposées par MM. Leglas, Noyon, Epeaux, Damon et Colin, etc., les tentatives plus décidées de M. Gaillard et de M. de Fèvre, au pavillon de l'Art nouveau de M. Bing, et les œuvres de MM. Plumet, Bigault, Schmersheim, Benouville, Guimard... Maint petit meuble est d'un joli caprice : les grands meubles ont de bonnes parties : mais qu'ils sont volontiers métalliques, arides et pesants jusque dans leur légèreté ! Le provocant et l'inachevé semblent s'y être mis. Est-il donc indispensable qu'un meuble de prix, pour être digne de nous, preme un air si ambigu et si déplaisant ?

Il ne s'agit pas, bien entendu, de M. Émile Gallé, de Nancy, maître ébéniste aux heures que lui laisse son art admirable de verrier. Le propre de son talent est la richesse de la fantaisie poétique, entièrement suggérée par les formes de la nature et principalement les fleurs. Personne n'a plus demandé à la flore et plus obtenu d'elle par des appropriations décoratives d'une sincérité exquise et d'un charme subtil. Ses grands meubles sont souvent de construction pittoresque et irrégulière et faits pour être animés par la sculpture végétale et la marqueterie, et l'on sait combien sa marqueterie paysagiste, aux tons harmonieusement tendres, a fait école ! Ses menues productions telles que, tables à thé, guéridons, étagères, sont ravissantes. Des sièges de lui nous sourient. L'art de M. Émile Gallé a ceci pour soi qu'il s'appartient toujours et, le principe mis hors de cause, qu'il doit demeurer exceptionnel.

Un autre nancéen, M. Majorelle, se signale auprès du grand artiste que l'on vient de nommer, par ses constants efforts et sa passion d'individualité. Ces imaginatifs ébénistes confient au bois toutes sortes de rêves. Les meubles de M. Majorelle ont de grandes inégalités, du décousu en certaines conceptions, des contrastes de délicatesses et de raideurs. On sent que l'artiste désire, par-dessus tout, soutenir sa personnalité en dehors de M. Gallé, dont le souvenir le hante. Mais ses façons, très distinguées, à tout prendre, ne s'élèvent guère au-dessus d'une laborieuse fantaisie.

C'est là qu'en est finalement l'école française, incertaine du but, inquiète des moyens, poursuivant ses recherches sous l'œil des millionnaires indiffé-

— en subordonnant rigoureusement toutes les formes secondaires aux principales ; — en ménageant, enfin, aux intérieurs des agréments multiples, traduits, au dehors, par des combinaisons pittoresques de lignes, de saillies, d'ouvertures. L'école en question se veut pratique, économe, amie des ressources locales à la portée de tous ceux qui font bâtir. Se réclamant à divers égards, des préceptes de Viollet-le-Duc, elle entend que l'architecte soit un maître

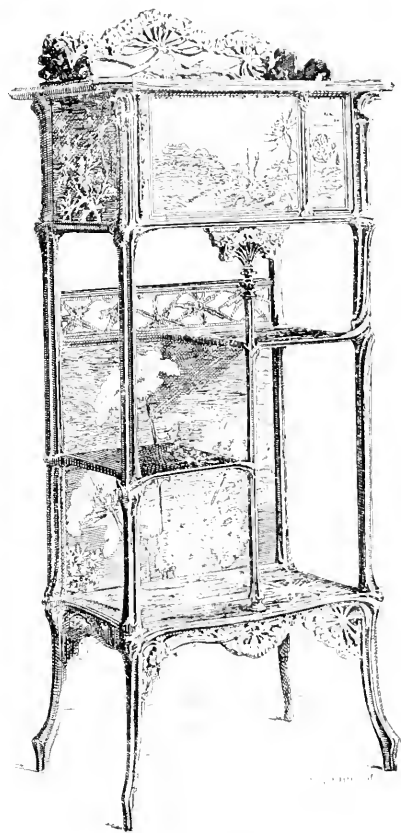


CANAPÉ, (par M. Gallé)

d'œuvre dans toute l'acception du terme, créant et réglant, sous sa responsabilité, construction, décoration et ameublement. A le bien prendre, rien de plus rationnel.

Lorsqu'on commande à un architecte un hôtel ou une maison, son rôle est, en fait, d'en édifier les parties vives et de les compléter par les ornements architectoniques appropriées. S'il a le juste orgueil de vouloir faire œuvre entièrement une et personnelle, son honneur sera de rejeter les éléments décoratifs couramment préparés par l'industrie et de fournir lui-même aux ouvriers d'art des dessins et des maquettes. Quand le temps sera venu de procéder aux derniers aménagements de l'habitation, dès lors qu'il s'agit de faire œuvre d'artiste « entièrement une et personnelle », il est tout natu-

Un de mes amis, propriétaire d'une belle villa, eut l'idée, il y a deux ans, de confier son cabinet de travail à un architecte décorateur du « nouveau style ». La pièce était vaste, haute, régulière : l'artiste en a fait un lieu déconcertant. Les murs sont garnis de bibliothèques inégales, tantôt ouvertes, tantôt vitrées, tantôt fermées à plein, surélevées ici, basses ailleurs, rustiques en un point, tourmentées en un autre, avec des saillies et des renforcements de tous côtés. Au centre, la table de travail s'établit en fer à cheval, échancrée au milieu, relevée des deux extrémités, projetant au dehors des pieds obliques et tordus comme des ceps de vigne. A l'un des angles s'érige une véritable tour vitrée, à étages irréguliers, destinée aux « documents précieux et œuvres rares ». Les arêtes sont toutes creusées ou hérissées de consoles pour supporter des statuettes et des vases de fleurs. Au sommet, s'arrondit une pendule sphérique. En avant de la cheminée assortie aux bibliothèques et couronnée d'un phare, de hauts sièges de bois aux dossiers raides constituent un hémicycle comme fortifié. Une épave formant cloison, à cinq pas de la porte, sert de paravent et de surface d'exposition pour des estampes. On se heurte à trois tables, une triangulaire, une carrée aux pieds obliques très ressortants, une à pans coupés chargée d'une épaisse potiche. Ça et là, des sièges énormes ou tout droits, ou recourbés et ren-



L'ÉCRITURE DE M. DE LA

Prenons-y garde : les notions s'égareront tout à fait. Connait-on, ici-bas, un élément décoratif plus divers et plus expressif que la fleur ? Elle est instructive, elle est surtout inspiratrice de thèmes ornementaux, à tous les degrés



CABINET — par M. Huguier.

de sa croissance, en tous les états de son évolution. Nulle plante, il est vrai, ne peut fournir de type à ce qui s'appelle génériquement une construction statique ; mais, qu'a-t-on besoin de demander au végétal la forme d'une chaise ou d'une table ? Il ne s'agit que de lui emprunter des formes de détail et des épisodes de rehaussement, et c'est de quoi la nature n'est jamais à court.

L'ornementisme le plus riche qui ait été — celui du moyen âge — n'est pas sorti d'une autre source. Nos pères du xii^e et du xiii^e siècle consultaient,

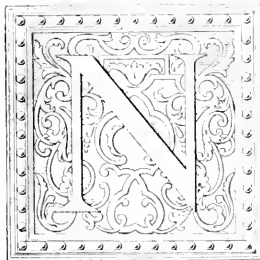


LA TERRE

LES ARTS DU FEU

III

LA FAÏENCE



ous n'avons pas à signaler ici des progrès semblables à ceux que nous a montrés l'industrie de la porcelaine et nous devons, à notre grand regret, constater surtout, que, à part deux ou trois exceptions, dans les sections étrangères, l'exposition de la faïence, en 1900, ressemble, sous bien des rapports, à celle de 1889; chez plusieurs fabricants même, il semble que ce soient les mêmes produits qui réapparaissent.

Cette sorte de stagnation est plus particulièrement sensible pour ce qui concerne la faïence à émail stannifère — la véritable faïence — qui a brillé autrefois d'un si vif éclat et enfanté tant de merveilles, et c'est avec peine que nous voyons nos modernes faïenciers, bien qu'en possession d'une technique très supérieure à celle de leurs devanciers, ne trouver rien de mieux à

* Troisième article. Voir *Le Record* des 10 août et 10 septembre 1900, t. VIII, p. 143 et 152.

On ne me demande pas de copier servilement les produits anciens, mais on m'en offre et l'on pourrait même dire, presque sans motif, au point de vue de la fabrication, on doit considérer comme remarquables des plats de plus de 4 mètres de diamètre et de 10 à 15 centimètres de hauteur, mais, sous le rapport de l'art, ils ne valent rien, dans le style italo-nivernais — mais dans le style "français", — ou, comme les faïences des *Cuxes*, en blanc fixe sur fond bleu-persan, il est profondément regrettable que ces tours de force n'aient abouti comme résultat qu'à la production d'œuvres prétentieuses, sans grâce, sans dessin et même profondément ridicules, justement à cause de leurs dimensions exagérées. Il y a certainement mieux à faire et il est à souhaiter que nos fabricants de Nevers, de Desvres et autres, avec les ressources dont ils disposent, et dont les expositions, malgré l'importance qui leur a été donnée, ont passé absolument inaperçues ou dédaignées, mettent tous leurs efforts à rejuvenir leur genre et à créer autre chose que du « vieux-neuf ».



Ce que nous disons pour la faïence française s'applique également à la faïence italienne et l'on comprend difficilement comment des manufactures importantes, qu'il est inutile de nommer, n'ont pu trouver autre chose à envoyer à l'Exposition de 1900 que des copies ou des imitations des anciennes faïences d'Urbino ou de Faenza, d'une facture sèche et sans harmonie, qui ne méritent pas d'être montrées. On nous affirme que cela se vend couramment en France et américains, c'est possible, mais il est permis de regretter que l'industrie qui occupe dans l'histoire de l'art une place si importante n'ait, à ce point, de ne plus pouvoir vivre qu'en copiant les œuvres des siècles passés.

Il ne faut pas trop insister sur les autres produits de la faïence française, car parmi nos céramistes actuels ne copient pas

leurs devanciers, ils se copient eux-mêmes, et qui a vu les expositions précédentes des Deck, des Boulenger, des Lachenal et autres, a vu l'exposition actuelle. C'est toujours la même perfection de fabrication, la même habileté dans l'exécution du décor, mais sans aucun effort vers une note nouvelle, une manifestation imprévue. Il nous sera permis, toutefois, à propos de l'exposition de M. Xavier Deck, le dévoué collaborateur et le continuateur des travaux de son regretté frère, d'exprimer la pénible impression qu'a causée généralement la décision prise par le jury — cependant si prodigue de hautes récompenses — de ne lui accorder qu'une simple médaille d'argent. Les deux frères Deck ont tenu une place si importante; l'industrie leur doit tant et de si grands progrès, et l'exposition actuelle est encore assez remarquable sous bien des rapports pour qu'il eût été équitable d'épargner à M. Xavier Deck, ce vétéran de la céramique, chevalier de la Légion d'honneur, l'injure de ne lui donner qu'une récompense réservée aux débutants.



FAÏENCE. — JARREAU. — EXPOSITION DE 1889. — M. L. — 1889. — 1889.

Nous ferons cependant une exception pour un nouveau venu, M. Moreau-Nélaton, dont quelques poteries, exposées pour la première fois l'an dernier au Salon, avaient été déjà remarquées et nous regrettons que le « coin » qui lui a été donné cette année — au dernier moment, nous a-t-on affirmé, — ne lui ait pas permis de mettre son exposition plus en valeur. Il y a chez lui une recherche du dessin, une entente de l'harmonie des couleurs et une disposition du décor qui dénotent un artiste consciencieux et original; il ne lui manque plus, pour prendre rang parmi nos meilleurs céramistes, que d'être un peu plus maître du métier proprement dit et des procédés de cuisson.

À l'étranger, c'est en Hollande, et, particulièrement à Delft, que nous retrouvons la faïence dans une des rares fabriques anciennes qui aient subsisté après la ruine de cette industrie autrefois si florissante, celle qui, fondée à la

LA FAÏENCE DE LAAR

« *De la faïence de Laar* », dit « La Bouteille de porcelaine » (*De de Porcelaine fles*) vers 1800, pour empêcher la ruine totale de sa ville natale, Stijstadshire, des ouvriers qui y introduisirent la faïence dans le genre anglais. Le propriétaire de



Fig. 1



Fig. 2. VALEUSEL A DÉCOR POLYCHROME
(fabrique de Rozenburg, Hollande).

La Bouteille de porcelaine et, après lui, ses filles, purent subsister jusqu'à ce que, ingénieur, Joost Thooft, acheta la fabrique pour développer l'industrie qui avait fait autrefois la richesse de la ville. C'est à la fin du XVIII^e siècle que M. Labouchère, grâce à l'intelligence artisanale de la fabrication, dont il est actuellement le seul propriétaire, est

parvenu à fabriquer, comme M. Labouchère comprend des produits de plusieurs genres, de la faïence, sous l'influence des procédés importés par les Anglais, des faïences à pâte blanche et au moment du sucre, des faïences à

à couverte transparente, peintes sur biscuit recouvert d'un engobe sur lequel l'artiste peut travailler avec la plus grande facilité et qui permet l'exécution de ces beaux paysages en camaïeu bleu ou sésia, de ces copies de tableaux, qui ont eu depuis une quinzaine d'années un si grand succès. C'est par ces procédés également que sont faits les panneaux décoratifs et ces belles pièces, ces « garnitures » qui rappellent, sans le copier, le vieux genre de Delft.

À côté de ces faïences, les anciens procédés de décoration sur émail stannifère, oubliés depuis près d'un siècle, ont pu revivre, grâce, ainsi que nous l'avons dit, aux efforts de Joost Thooft et de M. Lahouçhère, secondés par des artistes au talent original, qui ont su donner à leurs œuvres un caractère bien particulier et qui n'a rien de commun avec les produits de l'ancien Delft.

Mais ce que nous tenons surtout à signaler dans cette exposition qui montre des efforts considérables auxquels on ne saurait trop applaudir, ce sont, d'une part, ce que l'on a appelé — probablement en souvenir de la tradition qui veut que ce soit une princesse de Bavière, prisonnière au château de Teylingen, qui ait importé en Hollande l'industrie de la céramique, — la faïence *Japana*, et, d'autre part, les panneaux décoratifs à carreaux découpés suivant la forme du dessin.



Un vase en faïence japonaise
du genre *Japana*.

Le vase est fait avec une argile rougeâtre très fine et d'une texture soignée. Le dessin est tracé en creux, au trait, sur la pâte encore humide, et se termine en lissant, et décorée d'émaux et de couleurs. Le vase est recouvert par une couleur brune assez foncée, et les motifs sont peints en petites couleurs en opposition avec la terre.



mate produit des effets très particuliers qui, sur certaines pièces, sont malheureusement gâtés par l'application d'un lustre métallique enlevant à la terre sa fraîcheur et sa pureté et auquel nous ne saurions trop conseiller de renoncer.

Quant aux panneaux en « carreaux découpés », ils consistent en une sorte de mosaïque composée de morceaux inégaux, ayant la forme et la grandeur des détails de la composition et que l'on reunit ensuite. Ce procédé, qui rappelle celui des anciens vitraux, supprime la régularité monotone des carreaux rectangulaires qui, le plus souvent, coupaient le dessin d'une façon peu heureuse. Les différents morceaux sont colorés entièrement dans la pâte, mais on peut,

ou bien les colorer de détails dessinés au trait ou peints à l'aquarelle, ou encore les laisser blancs. Nous rencontrerons l'emploi d'un procédé semblable dans la section danoise.

Enfin, nous trouvons une autre facette, d'un caractère tout à fait nouveau, dans l'exposition de la manufacture de Helsingør. Ici, et nous avons, plus haut, signalé les porce-

Créée en 1883 par un potier de Delft dont l'ambition se bornait à faire du « bien de Delft », cette manufacture, sous l'influence d'un artiste au talent très individuel, Colenbrander, ne tarda pas à augmenter sa fabrication et produisit, mais sans beaucoup de succès, semble-t-il, des faïences d'un style bizarre et quelque peu « sauvage », devenues fort rares aujourd'hui, mais dont le musée de Sèvres possède plusieurs spécimens. En 1897, le directeur actuel, M. J. Juriaan Kok, chercha à relever cette manufacture en créant un genre nouveau, bien particulier, d'un aspect un peu sombre peut-être, mais qui ne manque pas de caractère. Nous ne ferons aux faïences de Rozenburg qu'un reproche qui tient à leur perfection même : leur fabrication est merveilleuse, mais leur décoration manque un peu d'imprévu, de « liberté » dans la facture, et leur vernis, trop pure, trop lisse, leur donne souvent une apparence de bois verni.

Une manufacture danoise, dissimulée dans les bas côtés des sections étrangères et à laquelle on n'a pas, de ce fait, accordé toute l'attention que, certes, elle



FAÏENCE DANOISE.

celle de M. Hermann Köhler, de Noetsveld, Drontheim.

mérite, celle de M. Hermann Köhler, de Noetsveld, se fait remarquer par des faïences peut-être un peu tristes d'aspect, mais dont la plupart sont d'un beau caractère. Toute l'ornementation en relief de cette faïence est empruntée au règne animal et il y a là des arrangements nouveaux dont plusieurs sont des trouvailles qui dénotent un véritable talent. C'est dans cette exposition également que se trouve la frise que nous avons signalée plus haut, sorte de mosaïque, composée de morceaux colorés dans la pâte, découpés suivant les exigences du dessin et de la coloration, et incrustés sur un enduit blanc uni.

seaux d'approvisionnement au-dessus des flots de la mer. — Nous avons, par conséquent, un excellent parti à tirer de ce genre de décoration et, bien certainement, nos céramistes ne sauront pas de l'employer.

En Autriche-Hongroise, sur l'exposition de Prague, les faïences, d'une nature particulière, se rapprochent plutôt du grès, mais nous signalons des a présent, comme une manifestation pleine de promesses, les poteries vernissées, d'une belle ordonnance et d'une décoration véritablement remarquable dans sa simplicité, exposées par l'École d'art décoratif de Prague. De création récente, l'atelier de céramique de cette école ne possède pas encore les fours nécessaires à la cuisson de ses produits et doit même les faire émailler au dehors, mais, à en juger par la perfection des spécimens exposés actuellement, il est certain qu'il deviendra prochainement un centre d'où sortiront des praticiens et des artistes remarquables.



En Angleterre, nous retrouvons dans l'importante maison Boulton et Cie — dont nous aurons également à signaler les grès vernis et émaillés — des faïences d'une note

très particulière. Ce sont, pour la plupart, de petits vases à l'usage de la table, à décor plein polychrome de paysages avec une touche simple, un peu « flou » même, mais d'un caractère très original, tel qu'on rencontre rarement dans la céra-

mique anglaise. Celle-ci est évidemment inspirée par les faïences de l'Ohio et du pays Cincinnati, dont la première apparition en Europe remonte à l'Exposition de 1853. Ayant modifié et étendu depuis cette époque leur production, les artistes de Rockwood ont envoyé à l'Exposition de 1889 des types et des aspects variés, bien que pro-

ÉMILE GALLÉ



LES GALLÉ
V. 1. 1. 1.

cédant toujours du même principe de décoration sur engobe. On y retrouve le type primitif, celui de 1889, d'un ton chaud, généralement jaune, rouge ou brun, décoré de fleurs toujours délicates, mais plus librement exécutées; elles n'ont plus la sécheresse d'autrefois et ne semblent plus, comme alors, avoir été ciselées au burin; plus grassement modelées dans la pâte, quoique d'un dessin toujours très serré et très précis, elles sont plus franches et plus souples d'allure. Sur plusieurs de ces poteries la décoration s'est élevée plus haut que la peinture des fleurs et certains vases très remarquables nous montrent des reproductions de types d'indiens, peaux-rouges et autres, d'une coloration chaude et d'un beau caractère.

Dans un autre genre, mais toujours d'après le même principe, les fonds ont été modifiés; généralement grisés ou vert d'eau, d'un ton très doux et très fin, les faïences de cette catégorie sont décorées de fleurs légèrement stylisées, peintes avec des couleurs claires et harmonieuses, des roses délicats, des bleus et des violets tendres, des blancs et des roses crémeux d'un aspect savoureux qui rappellent certaines porcelaines de Copenhague, tout en conservant les qualités de la faïence.

Dans les autres sections étrangères, à part quelques belles faïences exposées par l'importante manufacture de Mettlach (Prusse Rhénane), dont la décoration se rapproche de celle de ses grès et sur lesquelles nous reviendrons en parlant de ces derniers, nous ne rencontrons rien de bien nouveau et qui mérite d'être signalé.

IV

LE GRÈS

La place nous manque pour étudier aussi complètement qu'elle mériterait de l'être la section des grès et nous devons, à notre grand regret, nous borner à ne citer que les noms des « vétérans » de cette belle industrie, les Delaherche, les Damouze, les Dalpayrat et tant d'autres dont les produits, déjà connus, ont été, cette année, comme aux expositions précédentes, grandement appréciés et recherchés par les amateurs, pour arriver aux vitrines des « nouveaux venus » dont plusieurs nous ont apporté des notes intéressantes et imprévues sur lesquelles nous sommes heureux d'appeler l'attention.

artistes n'ont trouvé un cadre qui les mette autant en valeur, le grès particulièrement, cette incomparable matière que rien ne peut égaler, y brille dans toute la splendeur et la richesse de ses émaux, prouvant ainsi d'une façon victorieuse à quel degré de perfection a pu s'élever cette belle industrie pendant si longtemps dédaignée.

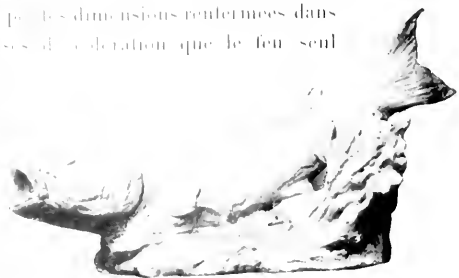
La troisième salle tout entière est réservée à M. Georges Hentschel, l'ami dévoué du pauvre Carriès, si prématurément enlevé à l'art avant d'avoir pu réaliser sur le grès qu'il considérait comme la « matière supérieure », et que, dans son langage imagé, il appelait « le mâle de la porcelaine », toutes les applications qu'il avait rêvées. Passionné lui-même pour le grès, M. Hentschel s'était rendu acquéreur et avait religieusement conservé, à Saint-Amand-en-Puisaye, et à Montriveau, les ateliers et toute l'installation du maître si regretté ; puis, reprenant son œuvre quelques années plus tard, dans un autre ordre d'idées et sans se servir ni des modèles, ni des « formules » de Carriès, mais, cependant, avec l'aide des deux praticiens dévoués qu'il avait formés et associés à ses travaux, il arriva bientôt à produire des grès absolument remarquables, connus jusqu'à présent d'un petit cercle d'amis seulement et dans lesquels il se révèle à cette Exposition où il les soumet pour la première fois à l'appréciation du grand public, comme un céramiste hors ligne en même temps qu'un artiste de haute valeur.

Nous laisserons de côté le grand panneau, ou revêtement de forme ogivale et la baignoire qui l'accompagne, œuvre considérable mais qui nous semble un peu « froide » pour une salle de bains et dans laquelle quelques parties, d'un ton trop foncé à côté d'autres plus claires — dissemblances



VASE « A STÈLE D'AMOUR » DE M. HENTSCHEL

Les sensations, peu ou très importantes, nuisent à l'harmonie du toucher, se limitent aux grands vases, et plus aux plus petits, les dimensions renfermées dans l'harmonie des choses d'adoration que le feu seul

D. $\frac{1}{2}(\mathbf{M}_1 + \mathbf{M}_2) \leq \mathbf{M}_1 \leq \mathbf{M}_2$ hold (1985).

Le vase en terre cuite (fig. 1) a une simplicité de ciselure qui en fait des
 plus beaux vases. Les mêmes qualités, avec les colorations en moins,
 sont observées dans les vases aux reliefs discrets, modelés sans sèche-
 re et qui ont un plein bien particulière. Le vase au serpent notam-
 ment est remarquable et qui fait le plus grand honneur à l'art



M. D. — C'est un écrivain trop rare dont il a consenti de consacrer une place à son tour de « l'art de terre » dans son livre. Il faut le placer au premier rang de nos écrivains.



L'AUSCOTTE DE LAI, LES CHÊNES DE LAI, VUE DE LAI

mistes. Chercheur passionné en même temps qu'artiste au talent souple et original, il est tout à la fois le chimiste, le praticien, le dessinateur de formes, le tourneur et le modeler de la petite fabrique qu'il a installée à Equihen, dans le Pas-de-Calais, et dans laquelle il a construit lui-même des fours répondant aux différents besoins de sa fabrication.

En étudiant avec attention les pièces si variées que renferme sa riche vitrine de l'esplanade des Invalides, on ne sait ce qu'il faut louer le plus chez lui, de l'artiste ou du céramiste qui a su analyser et mettre en œuvre les terres d'une nature toute particulière, souvent riches en kaolin et en feldspath, que lui fournit le voisinage de ses ateliers. Après des recherches laborieuses et des essais multiples, il est arrivé à revêtir ces terres d'émaux aux riches couleurs — notamment d'un cobalt dont l'application lui appartient bien en propre, et qui d'un ton doux et tranquille peut arriver au bleu le plus intense — aussi bien qu'à les recouvrir d'une simple patine « salée », d'un brun chaud et harmonieux qui laisse voir dans toute leur finesse les délicatesses du modelé. Son grand vase en grès entièrement tapissé de branchages de pins, celui en terre patinée, lié par des cordes qui l'enserrent et dont la forme, d'une rare pureté, rappelle les poteries phéniciennes du musée du Louvre, son « bar » d'une allure si souple et, pour ainsi dire, vivante, à l'émail teinté de bleu, ses petits vases au feuillage d'olivier coupé par des bandes obliques et tant d'autres pièces que nous ne pouvons mentionner ici, sont des œuvres tout à fait remarquables et pleines de promesses pour l'avenir.

Nous citerons également, dans cette série des céramistes exposant pour la première fois, M. Jeanneney, connu depuis longtemps des amateurs par son incomparable collection de grès japonais et autres et, qui a puise, dans l'étude des œuvres pour lesquelles il s'était passionné, le désir d'en fabriquer, lui aussi. On sent dans la plupart de ses pièces une influence orientale évidente à côté de recherches d'un art déjà plus personnel, mais son exposition, un



GRAND VASE EN GRÈS À DÉCORATION
EN COBALT
DE MM. JEANNENEY

— 110 — Dans les entourage dont nous avons parlé plus haut, M. Jeanneret est certainement un véritable et de compter, et son œuvre, qui prend chaque jour de plus en plus d'importance architecturale, mais les limites qui nous sont imposées nous empêchent que de citer les noms des Muller, des Baudouin, des Gaudin, qui, entre autres, ont exposé sous la tente de la Manufacture d'Arts et Métiers, à l'esplanade des Invalides, un pavillon en grès émaillé, debout, tout en grès émaillé, — et, dans la galerie, d'une paroi, les études, les recherches de M. Jeanneret, une de Sevres pour l'exécution de véritables grès émaillés, de M. Sauter, la cheminée du regretté Paul Sauter, de M. R. Sauter, etc., etc.

— 111 — L'Art du grès d'art semble être en moins grande faveur que l'Art du grès d'art, nous devons signaler que le « pavillon » — construit en grès d'art, de fabrication anglaise — d'une fabrication remarquable, et d'un aspect d'un perriste, dans lequel MM. Doullon et C^{ie} ont su tirer le meilleur parti des grès émaillés ou salés qui ont été produits par leur maison. Ces grès sont, comme toujours, d'une belle couleur, mais n'offrent rien de nouveau comme note de couleur, et sont de ceux qui ont envoyés MM. Villeroy et de Boch, et de ceux qui ont été envoyés, mais d'une perfection étonnante comme fabrication.

V

LE VILLER.

— 112 — Dans la terre d'art, nous rencontrons au premier chef, deux grands praticiens autant qu'artistes au goût sûr, et qui ont su, par leur œuvre, que chacun, dans des manifestations différentes, a su tirer le meilleur parti d'une technique qui avait été pratiquée avant eux. Nous ne pouvons donc pas dire nouveau, Henri Gros et Emile Gallé, et nous ne pouvons pas dire si souvent sur ces deux maîtres, d'un côté, et d'un autre, de formules laudatives à employer en

parlant de leurs œuvres, mais tous les deux sont des chercheurs infatigables et des penseurs, voyant toujours au delà de ce qu'ils ont produit antérieurement, et chacune des expositions auxquelles ils prennent part nous réserve des surprises.

Cette année, M. Émile Gallé nous arrive avec une application nouvelle. À côté de ses admirables verres à plusieurs couches qui ont commencé à établir sa réputation, ses cristaux martelés et ciselés, parmi lesquels nous citerons particulièrement les *Constellations*, en cristal émeraude ciselé sur un texte de Victor Hugo : « Les Globes, fruits vermeils des divines ramées » ; les *Larres*, cornet en cristal ambre brun, sculpté sur inclusions ; la belle bouteille en cristal améthyste, *Fruit défendu*, marquetée et ciselée, et tant d'autres dont nous regrettons de ne pouvoir parler, il nous montre ce que l'on pourrait appeler des « verres mosaïqués » dont un surtout, *Volutilis*, est une véritable merveille — le mot n'est pas exagéré — de couleur et de goût. M. Émile Gallé a joint à son importante exposition toute une série d'études de fleurs modelées en cire qui prouvent quelle grande conscience et quel soin cet excellent artiste apporte à l'exécution de ses œuvres.



VASE DE CIRE DANS LA MASSE
par M. REYEN.

Dans une vitrine à côté de l'exposition de M. Gallé, nous signalerons les beaux verres, également à plusieurs couches, de M. Reyen, un amoureux de la fleur, lui aussi, en même temps qu'un praticien de grand talent et d'une rare habileté, et un coloriste délicat. Ce que l'on ne saurait trop louer surtout chez M. Reyen, c'est la souplesse, et l'on pourrait dire la grâce avec lesquelles ces fleurs sont dessinées et ciselées, ce sont aussi ses applications variées de la matière.

Plus sévères d'aspect, mais également très remarquables sont les verres du même genre exposés par M. Léveillé qui a continué la technique de son prédécesseur et ami, M. Rousseau. Nous ajouterons que quelques cristalleries, entre autres, celle de MM. Landier, au Bas-Mendon, pratiquent également cette belle industrie des verres gravés sur plusieurs couches, mais nous devons nous borner à les signaler sans pouvoir leur consacrer l'attention qu'elles méritent.



On s'arrêtera spécialement aux remarquables travaux de M. Albert Dammouse sur les arts de l'antiquité, après l'avoir vu travailler sur les arts de la sculpture polychrome sur la cire, sur l'ivoire, le marbre et autres matières, ont amené également par l'examen approfondi de plusieurs œuvres que possède le Louvre, — particulièrement les deux médaillons *Silène et Faune* de la collection Campana, et des *Taureaux à têtes de femme* du Musée Égyptien. — ainsi que la lecture raisonnée du chapitre de Pline sur les différentes manières de travailler le verre, la « nobilis liquor », à poursuivre des recherches longues et difficiles sur l'emploi du verre pilé, fondu de nouveau et recevant dans la masse des colorations naturelles distribuées non par le hasard, mais par une volonté d'art évidente.

C'est au Salon de 1883 que cet artiste si convaincu et si passionné montra pour la première fois le résultat de ses travaux avec un médaillon qui, presque d'années en années, fut suivi d'œuvres plus importantes — entre autres la *Fontaine* du Musée de Sèvres — pour arriver enfin à cette magnifique fontaine, *l'Histoire de l'Eau* qui décore l'entrée du musée du Luxembourg.

Cette année, il expose dans une des salles de la

classe 72, le bas-relief, *l'Histoire du feu*, et jamais son talent, si riche et si plein de poésie, ne s'est élevé plus haut.

On s'arrêtera également sur les « gobelets » exposés par M. Albert Dammouse dans la classe 72, en verre si magistralement décorés. Outre leur valeur artistique, ces objets se font remarquer par une délicatesse et une finesse qui nous véritablement exquis, que le procédé de leur fabrication ne donne, et qui justifient le grand succès avec lequel ils ont été accueillis.

EDOUARD GARNIER.

LES TISSUS D'ART¹

III

DENTELLES



Comme la broderie dont elle dérive, la dentelle qui comporte un décor à la fois si ferme et si délicat et qui doit une bonne part de sa valeur au sentiment de l'aiguille fine par les doigts de l'ouvrière, spécialement la dentelle au point, qui semblait seule digne de paraître à la Cour, peut être considérée comme tissu d'art. La reine du point, l'Alençon, qui figure à l'Exposition en pièce principale sous la forme d'une robe à rinceaux Louis XVI évaluée quarante-cinq mille francs, est, de toutes les dentelles à l'aiguille, la plus soignée de travail et la moins dégénérée ; mais si, comme on l'affirme, par suite de la disparition des beaux fils de lin, les points à l'aiguille se fabriquent actuellement avec du fil de coton, ce serait peut-être à cette cause qu'il faudrait attribuer l'effet trop doux, le manque de belle résistance à l'œil, le flou décevant qu'on reproche à la robe Louis XVI et généralement à toute la production dentellière. On dit encore que les fatalités de la concurrence, l'abaissement du sens d'appréciation chez le public qui se satisfait d'un peu près payés meilleur marché, contribuent à la déchéance et que, sous ces influences, la main-d'œuvre a pris insensiblement des habitudes de production plus hâtive et de perfection moindre. Des lors ce ne serait pas seulement, comme pour les tapisseries, aux créateurs de modèles, ce serait à la structure même de son tissu que la dentelle devrait son déclin. On ne retrouverait plus en France, encore moins dans les Flandres où se fabrique le point d'Angleterre, cette consciencieuse technique, cette merveilleuse magie du fil au bout des doigts, qui fit naître, au siècle des grands styles, l'admirable

¹ Troisième article. Voir *Le Revue* des 10 octobre et 11 novembre 1900. VIII, p. 257 et 258.

de nous offrir les points de Venise avec les incomparables points de
 4. — L'industrie qui vit de son passé, bien jeune encore relativement au passé
 de l'industrie textile, subit presque complètement l'ascendant de ses vieux
 modèles. Les dessinateurs s'en éloignent peu pour leurs créations nouvelles
 et les fabricants les recopient tout simplement. Ce sont des imitations
 de genre que font repasser sous nos yeux les principales vitrines, celles de

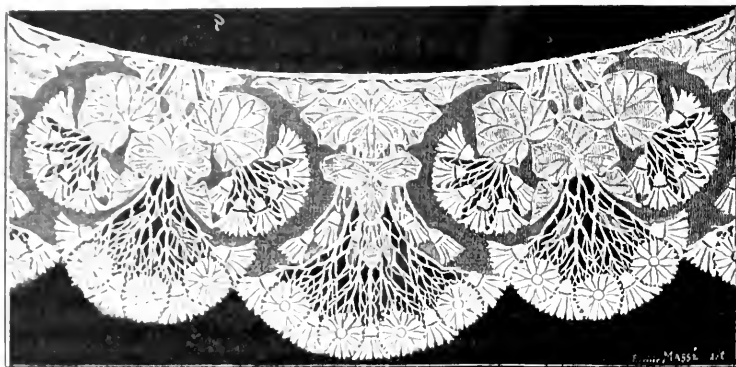
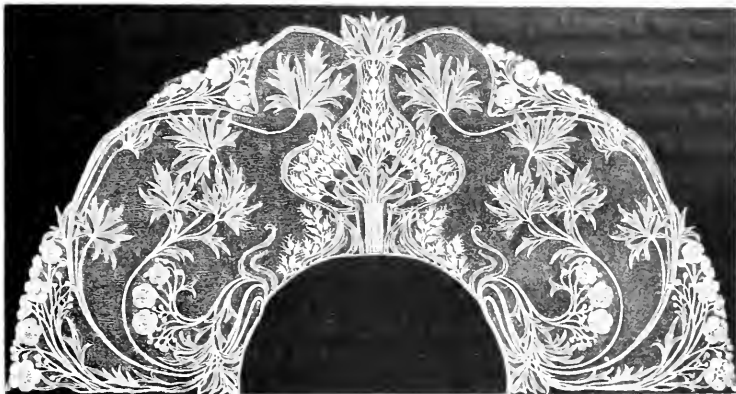


Fig. 10. — Dentelle de Venise. — (D'après M. L. Boncompagni, d'après le dessin du professeur J. Bendazzi.)

l'étranger, et de Georges Martin en France, de Minne Dansaert et de Gillemont
 en Belgique, de Jesurum en Italie pour les dentelles volantes, de
 Dufrenoy et de Wacré en France pour les dentelles d'ameublement. De tels pas-
 sages, quelque soit leur mérite très réel, se présentent sous un aspect trop connu
 pour qu'ils aient sujet d'arrêter notre attention. Quant aux tentatives moder-
 nes, elles sont rares. Et cependant, comme les bijoux dont elle se rap-
 porte, par sa apparence de fine ciselure à l'aiguille, la dentelle semble
 se rapprocher sympathiser avec le style précieux et arabesque, mieux que ne
 se rapprochent les suaves à grand développement ornemental et, lorsque les
 tentatives sont heureuses, elles causent une certaine sensation de surprise
 esthétique. On peut citer dans ce sens les spécimens exposés par
 l'École des Arts et Métiers de Vienne, aux Invalides, dans la même salle où
 nous avons vu, comme eux, en intéressantes applications de draps. Les

plus beaux de ces spécimens sont des cols dessinés soit par le professeur Johann Herdlicka, soit par sa femme Mathilde Herdlicka, qui ne dessine pas seulement des modèles, mais les exécute avec un égal talent au point à l'aiguille. D'autres ouvrages, cols, mouchoirs, éventails, volants, exécutés ou composés par Franziska Hofmanninger, par Antoine Fnger, par Marie Schram,



ÉVENTAIL EN DENTELLE, exécuté par M^{lle} HOFMANNINGER (après le dessin de M. J. Herdlicka).

s'inspirent du même esprit décoratif et contribuent à rendre plus sensible le mouvement moderniste de l'école dentellière de Vienne¹.

Aussi bien que les points à l'aiguille, les dentelles aux fuseaux sont en décadence. Seule la dentelle noire dite de Chantilly, qui se fabrique de Caen à Bayeux, a pris un essor d'art très supérieur à son passé d'ailleurs assez vulgaire. Alors que la Valenciennes, exilée dans les Flandres, a perdu de sa valeur ancienne, le Chantilly normand, par ses dégradés d'ombre et ses douceurs transparentes, a conquis une des premières places parmi les dentelles aux fuseaux que les imitations mécaniques menacent malheureusement.

Ces imitations sont d'autant plus redoutables que le perfectionnement

¹ D'autres pays, la Russie par exemple, ont des écoles de broderies et de dentelles florissantes. L'école d'apprentissage de la princesse Lyova, du gouvernement de Moscou, celle de M^{lle} Narychkina, du gouvernement de Tambow, l'atelier de M^{lle} Tschokoloff, du gouvernement de Voronège, exposent de nombreux produits de leur fabrication dans le pavillon de l'art paysan russe au Trocadéro; mais, à côté de dentelles nationales, ils nous font revoir les types de toutes les origines connues et c'est surtout pour leurs efforts qu'ils sont dignes d'attention.



Col. LA DENTELLE, exécuté par M^{lle} Math. Bo. 1890. (M. J. B. 1890.)

pour traits, les lampes, les damas, brocarts et brocadelles dont étaient tenus les salons ou les chambres à coucher de nos arrière-grands-mères. En attendant des créations nouvelles, dont M. Henry nous montre un modèle auquel la Chambre de commerce de Lyon a décerné le premier prix du concours de 1899, en attendant aussi le triomphe du modernisme dont MM. Chavent père et fils produisent deux essais dessinés par l'École des Beaux-Arts de Lyon, peut-être était-ce en effet plus sage de s'en tenir aux anciens motifs consacrés par le goût de cinq ou six générations. Grâce à ce respect pour le beau d'autrefois, à défaut du beau d'aujourd'hui, la ville de Lyon, à laquelle les étrangers disputent dans la fabrication de l'uni le premier rang, garde ce rang pour les tissus d'ameublement : elle le garde également dans la fantaisie pour dames, bien que ses plus saillantes nouveautés soient des étoffes à grands bouquets de roses, d'iris, de gladioli, dont un seul occuperait le pan d'une jupe, dont quelques pétales couvriraient un corsage, et qui, par opposition avec la taille des dames, feraient paraître toutes mignonnettes celles qui s'en pareraient. C'est, à l'égal des rubans démesurément larges qui garnissent les vitrines de Saint-Etienne, du tire-l'œil d'exposition.

De fait les tissus de soie, qui se recopient sans progrès, ont le sort commun à tous les tissus d'art. D'accord avec les observateurs consciencieux et malgré ce qu'en peuvent écrire des critiques plus lettrés qu'experts, nous avons dû reconnaître que les tapis et les tapisseries qui veulent s'affranchir des anciens styles ne se sont encore manifestés que par une médiocrité noyée ou par une impuissance désespérante. Le même esprit de décadence nous est apparu pour les broderies. Quant aux dentelles, faute de lin, dit-on, faute de dessinateurs inventifs et peut-être même d'excellentes ouvrières, elles sont tout aussi déclinées de leur vieille splendeur. En même temps qu'elle a mis en évidence le prodigieux essor des arts mécaniques, l'Exposition, qui clôt le xix^e siècle, n'a révélé pour les arts d'imagination que l'indigence créatrice. S'élevant d'un côté, l'intelligence humaine s'abaisse de l'autre et semble ainsi prouver qu'elle ne saurait se maintenir à tous les sommets, briller de tous les éclats à la fois. Retenue dans les voies positives, sa pensée déserte les sphères de l'idéal et ne sait plus s'abstraire vers la recherche du Beau supérieur. Les tissus d'art eux-mêmes témoignent de ce renouement.

LES TISSUS CATALANES



ARTISTES CONTEMPORAINS

ALEXANDRE LUNOIS

Q

uand il m'introduisit, il y a trois mois à peine, en son atelier de la rue des Saints-Pères, Alexandre Lunois touchait barre à Paris, après quelques semaines de séjour en Espagne. Le temps de parachever des travaux en cours, et déjà, au moment où paraîtront ces lignes, il aura repris le chemin du Sud et s'enfoncera dans le désert algérien.

Il y a, dans ce pays, quelque chose d'incompréhensible pour moi, comme disait Eugène Fromentin, quand, pour fuir la chaleur de son atelier, il se réfugiait, lui aussi, au pays d'Espagne. Lunois ne pense pas autrement : il est de ces parisiens qui ont traversé toutes les étapes de notre peinture contemporaine, depuis M. Benjamin Constant, en passant par

Gaillaumet — qui désertèrent de bonne heure leur ville, pour la double joie de voir « le ciel sans nuages au-dessus du désert sans ombre ».



LEOUE DE PAYSAN

Ceux-là y couraient, avides de visions neuves et de sujets vierges. Lenois a d'autres excellentes raisons pour justifier son orientalisme fervent : il n'oublie point le premier pèlerinage qu'il fit naguère en ces merveilleuses régions, ni les enseignements qu'il y puisa : il sait trop ce qu'il doit à ces ciels de

3. L'ESPAGNE

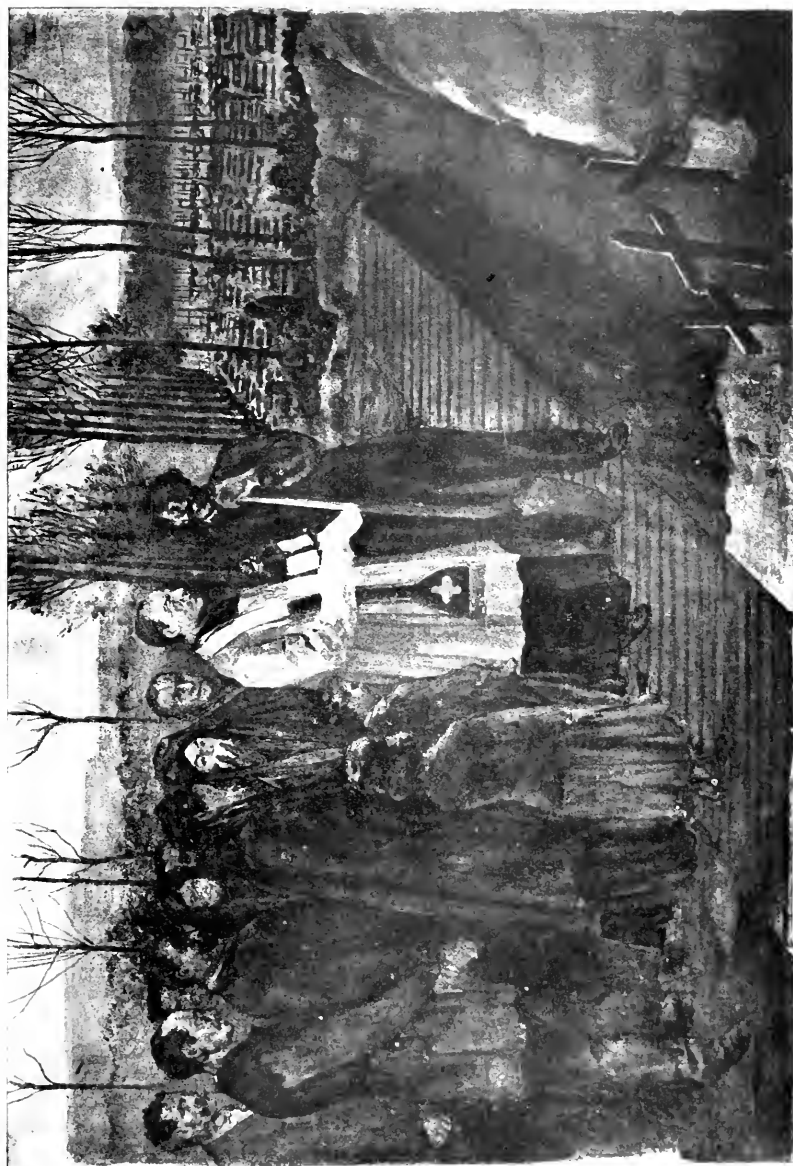
- Alors, il y a l'Espagne. Comme on va tenter de le voir, pour pénétrer le mystère des harmonies, à doser l'écrit, il faut l'écouter. Aussi est-il un autre aspect de l'Espagne, pourtant ! combien moins



Alors, il y a l'Espagne, peut-être, une infinie reconnaissance : c'est la République, le fruit de ses premiers efforts personnels et de sa reconnaissance.

En 1900, il y a l'Espagne, en s'arrêtant un peu à Paris et beaucoup à Madrid, l'histoire de ce parisien, formé à l'étranger, et de son retour en France, les voyages,...

En 1900, il y a l'Espagne, en 1888, il venait d'obtenir une bourse au Collège de France, et il était maintenant affranchi des soucis du monde.



THE LITTLE CHURCH

main, après tant d'acharné travail, ce lui fut un incomparable bonheur de pouvoir ouvrir les yeux sur la vie pour la seule satisfaction de la contempler.

De cet indépendant, en effet, les débuts n'avaient pas été faciles. Très jeune, on lui avait fait tâter de l'enseignement « sérieux », mais son séjour à l'École des Beaux-Arts, pour extrêmement court qu'il ait été, ne lui en a



LES DISCIPLES D'EMMAUS, lithographie originale, 1889.

pas moins laissé de fort déplaisants souvenirs, et ce contact — le seul qu'il ait jamais eu — avec l'art officiel, suffit, dans la suite, à le sauvegarder de bien des erreurs.

Quelque temps auparavant, il était entré en apprentissage chez Achille Sirony — et « apprentissage » n'est pas ici un vain mot, puisque son maître, un des plus habiles parmi nos lithographes de reproduction, se mit consciencieusement en devoir de l'initier à toutes les finesses de son « métier ». Tout alla bien pendant quelques mois, puis, pour des raisons d'ordre intérieur et

« On ne le trouve en vente, fort peu de place, on l'entrepose chez les marchands, les maîtres ».

En 1870, au Salon des XX^e ans, et bientôt le musée n'eut pas d'hôte plus dévoué que le jeune artiste, il copiait d'après les antiques, et copiait les statues de ses maîtres, ses professeurs ; quant à ses professeurs, pour fréquenter les académies, c'était seulement par la force de sa propre compagnie. Fêté, qu'il trouvait chez ses professeurs, il se faisait des paysans des « sujets » bénévoles, et pouvait se livrer à l'étude d'après nature.

Pour peu que l'on soit doué et que l'on persévère, on marche vite avec une semblable méthode. Le jeune artiste ne demandait qu'à marcher, et pour cela n'attendait qu'un encouragement : il lui vint bientôt, de deux cotes à la fois. Les peintres Elysée Butin et Leon Hermite le prirent en affection, le conseillèrent et lui montrèrent la voie ; il « donna » aussitôt dans l'honnête lithographie de repro-

duire, et se trouva tout à coup s'y placer en bon rang.

En 1882, il expose, sont ses deux maîtres, qu'il commence par interdire. En 1882, quand nous voyons son nom figurer pour la première fois au Salon, il procède *La poche aux antiquités*, d'après Butin, et *Le grand atelier*, d'après Hermite. Une eau forte timide, également d'après Hermite, qui lui vaut, pour ses débuts, une mention honorable, nous en.

En 1883, il expose, d'ordre de troisième classe, pour *La page des maisons*, d'après Butin, et le *Voiturier*, d'après Lazin, qui ne perd rien de sa valeur, et qui lui a passé par la pierre. Mentionnons encore, en 1884, le *Grand atelier*, d'après Butin, *La salle Graffard*, d'après Hermite, et arrivons tout de suite à la date fatidique des cinquante ans, 1888.

En 1888, il expose, cette énumération par trop monotone en sa-



Figure 1 is a Western blot image showing p38 protein levels across various tissues (Brain, Liver, Kidney, Heart, Spleen, Lung, Muscle, Adipose, Skin, Blood) under different conditions (Control, LPS, IL-1, TNF-α, and combinations). Molecular weight markers are indicated on the right side of the blot.

[illegible]

minutie, nous répondrons que l'art de précision ne nous paraît pas inutile pour bien marquer la première manière d'un artiste qui devait, par la suite, se dégager si complètement des influences, après avoir, pour ainsi dire,



FILLE AU ROUET. — Lithographie originale, 1890.

recherché leur joug, au début : car, qu'est-ce que copier, sinon s'assimiler une influence ? Et qu'est-ce qu'un lithographe de reproduction, sinon une manière de copiste qui ne se hausse à l'art qu'à force de métier ?

Il est juste d'ajouter qu'à l'époque où Lenois ébauchait ses premières reproductions, la lithographie originale commençait seulement à sortir de sa

Il y avait, dans ces trois années, l'admirable mouvement lithographique qui, sous le patronage de Gavarni et des Raftet, avait entraîné le développement de la lithographie en France. Mais, sous l'impulsion de Soulier, Soulier, Strouy, etc., les artistes se réveillèrent et lui rendirent son originalité en créant, à leur gré, un répertoire, pourtant, Racquembourg, M... (1881), L... (1882), L... (1883) firent une première fois l'assaut, aux dépens de la lithographie. Mais, seize ans plus tard, quand l'antique et vénérable petit groupe y monta à ses côtés, groupe d'artistes, d'ailleurs, d'ailleurs personnel et brûlant d'initiative, ne s'agit-il pas d'un

A... (1884) qui, à l'instar de son crayon, les caprices d'une imagination débordante, se déchaînaient jalousement, et le seul qui nous rappelle, dans ce groupe, l'œuvre de L... (1885) ne vit le jour qu'après de longs mois de travail. Pour le fait, si nous nous en tenons à la date de 1888, il nous en reste un premier jalon posé en 1886 (petit groupe de 1886), c'est *L... L... L...* qui représente la première œuvre d'Alexandre Lemois.

Or, 1886, 1886, 1886. Ce paysan, robuste et bien campé au milieu d'un champ, est pas assez de discrétion à nous rappeler que l'auteur de ce groupe, l'artiste Hermitte, et qu'il s'est, à son insu, comme un artiste, un artiste. Au demeurant, c'était un effort, et cet effort eut des conséquences. Une floraison devait s'ensuivre.

A... (1886) même, eût dit, une bourse de voyage, il partit des le mois de... L... (1886) la Belgique, l'Allemagne, et pénétra en Hollande, où il se fit, à V... (1886) un grand

les terres vertes
 et qu'un moulin à vent
 et qu'un bout des champs, puis l'enfant
 et qu'un grand ovale.

M... (1886) les voyages qui le retiennent. Lui dont le crayon se déchaîna, il se borna à l'horizon plus intime

des intérieurs et s'y attarda avec ravissement. Dans ces endres propres, lumineux et frais, il oublia ses essais timides d'autrefois : il fut gagné par le simple décor de ces maisonnettes tranquilles, par le sourire des têtes blondes et roses qui président aux destins de ces royaumes du bien-être. Rapidement, les croquis s'amoncelèrent, les études peintes furent enlevées par cen-



LE BALLET, lithographie, 31 200 x 110 centimètres, 1895.

taines, enfin une quinzaine de tableaux achevés complétèrent le bagage de documents avec lequel il rentra en France, au commencement de 1889, déjà mûr pour une belle suite d'œuvres.

À peine allait-il se mettre au travail, qu'un sien ami, chargé d'une mission topographique, l'emmena dans le Sud-Algérien. Là, nouvel œil, nouvelle orientation, nouvelle éclosion, maturité complète.

Sans doute, pendant son séjour en Hollande, il avait déjà marqué un point dans sa lutte contre le « vieux jeu » : il avait pris pied, pour ainsi parler, et fixé sa place future dans la restauration de la lithographie origi-

Alcibiade, le *phidias*, ne m'ont retracé l'histoire¹. En 1825, il y avait Chéret, de Dillen, de Steinden et de Willeite, et il y avait aussi un professionnel aussi, jeune alors, mais de talent, qui se consacrait à l'étude et attachant des choses de la vie, qui voit la lithographie comme un poème à fixer et à multiplier ses sensations²», et qui, en 1826, est déjà devenu, mais, pour l'instant, il est une partie de la lithographie, ou moins prématurée.

Est-il bien exact d'affirmer, qu'il voyait déjà la lithographie, et le contraire, la qualité qui lui faisait alors le talent, qui raisonne son art avec tant de pénétration, et se ramène à la simplicité l'histoire de ses progrès, voyant surtout, en lithographie.

Il se rattache d'assez près à la lithographie, quand il montre « le traducteur de ce procédé, poussant le traducteur « à vous exprimer, jusqu'à la plus légère variation des nuances³», comment le lithographe en rendra-t-il la diversité? Par des couleurs réelles. Or, supposons qu'il se trouve en présence d'un objet d'un fond jaune, il perçoit nettement les couleurs réelles, mais, après avoir vu ce jaune et ce rouge, il se pose la question : « Par quelles valeurs, dans un travail en noir, rendre ces deux couleurs? » L'habitude aidant, le spectacle de lui être indifférent que s'il s'agit d'une traduction, mais n'est nuancée qu'en vue de cette transcription future.

Les études en couleur aux éléments d'une lithographie, et ses conditions,

Alcibiade, le *phidias* de Lunois à son retour de Hollande, et c'est à la lithographie d'être l'obsession aussi tenace : son voyage en Hollande, d'une manière noire, qui n'était pas sans le traducteur, c'est la vraiment que, suivant sa propre

¹ *Revue de décembre 1899*, t. XI, p. 440.

² Paris, imprimé pour Henri

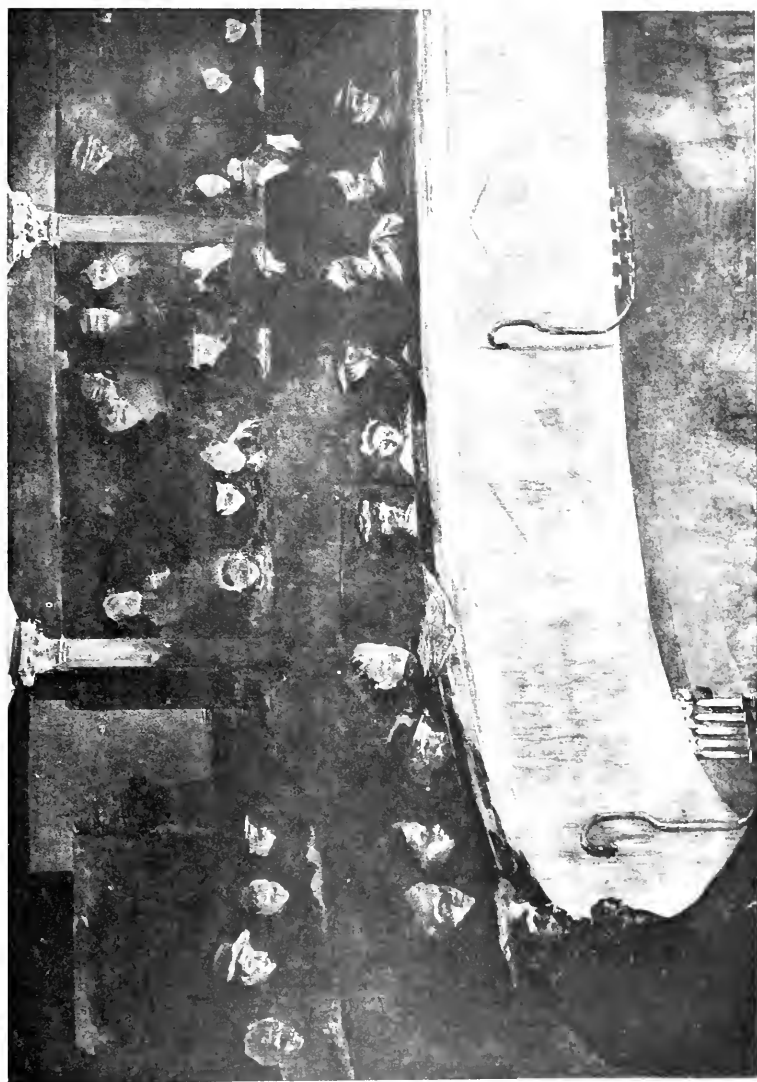


Fig. 1. — LES CAMÉRES SURMONTÉES DE THALIDE (LA VUE DE L'ÉCART)

Un séjour au Maroc, puis en Espagne acheva la guérison : il y était venu, en juillet, pour quelques jours : il y demeura six mois... Cadix ! Malaga ! Séville !...

Chose incroyable, et pourtant véridique, la bourse de voyage durait encore, seulement... elle maigrissait à vue d'œil. De temps à autre, une peinture ou un pastel se vendait, et l'artiste de bénir le Ciel qui lui accordait ainsi une prolongation de séjour !

Mais tout passe... Un jour vint qu'il fallut dire adieu à l'Andalousie, et quand Lenois rentra à Paris, s'il logeait, comme Gil Blas, le diable dans sa bourse, il avait en revanche l'œil tout empli de lumière, la main légère et sûre, l'esprit ouvert et riche d'acquit.

Et la production commença...

EMIL DACHET

(A suivre.)



habile et distingué. Mais il nous plaît d'insister, surtout, sur le caractère d'une publication vraiment importante et à laquelle on devra se pencher en mainte occasion.

E. de Lamoignon.

Eugène Boudin, sa vie et son œuvre, par Gustave Geffroy. — Paris, Floury, 1900, in 1°.

Gustave Geffroy vient de consacrer à Eugène Boudin un magnifique volume, enrichi d'une préface par Arsène Alexandre, d'un frontispice à la gouache sèche par Paul Helleu, d'un essai d'eau-forte par Eugène Boudin, de huit eaux-fortes par Loys Delteil, qui a bien compris le sentiment impressionniste du maître, de nombreuses illustrations, et édité avec beaucoup de soin et de goût par Floury et Marty.

Le lecteur trouvera dans cet ouvrage, non seulement une excellente étude sur Boudin, mais encore une foule de lettres du peintre et de ses amis, qui éclairent d'un jour nouveau l'histoire artistique de ces cinquante dernières années, et apprennent nombre de détails intéressants et amusants sur Millet, Courbet, Jongkind, Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Fantin-Latour, Ribot, Puvis de Chavannes, etc.

Le livre est complété par le récit de l'inauguration du monument de Boudin à Honfleur, le 8 août 1900, sous la présidence de M. Roger Marx, délégué du ministre de l'Instruction publique, et par les *Carnets* d'Eugène Boudin, où l'on peut retrouver l'esthétique du peintre, si comode n'est pas trop gros pour exprimer les idées d'un homme aussi modeste, et qui ne s'appréciait certainement pas à sa juste et grande valeur.

Georges Buisson.

Le trésor de Pétrossa, historique, description, étude sur l'orfèvrerie antique, par A. Onofrescu, professeur d'archéologie à l'Université de Bucarest. Ouvrage publié sous les auspices de S. M. le roi Charles I^{er} de Roumanie. — Paris, J. Rothschild, 1900, gr. in-folio.

Le trésor de Pétrossa, que les visiteurs du musée du Louvre ont pu admirer dans une des salles du département des antiquités grecques et romaines, effectuant cette année son deuxième voyage à Paris.

Il y était venu déjà lors de l'Exposition de 1867, et, au palais du Champ de Mars où il avait été déposé, une vitrine blindée avait été construite tout exprès pour le recevoir et le faire rentrer chaque nuit dans une caisse de fer.

Le pavillon officiel de la Roumanie de la rue des Nations ne présentant pas les mêmes conditions de sécurité, les douze pièces dont se compose actuellement le célèbre trésor furent confiées au musée du Louvre où l'on a pu l'examiner à loisir.

Il paraît superflu de retracer ici l'histoire curieuse et singulièrement mouvementée de ces magnifiques objets d'art, depuis leur découverte, en 1837, par deux paysans valaques qui traient de la pierre sur les pentes du mont Istriza. Notre collaborateur, M. Étienne Michon, conservateur adjoint au musée du Louvre, leur a consacré une étude très complète dans le *Bulletin* du 2 juin dernier, où l'on trou-

TABLES

LISTE ALPHABETIQUE DES ARTICLES

	Pages
<i>Alexandre Lenois</i> , par M. Émile DACHÉ	440
<i>Bibliographie</i> , par M. Émile DACHÉ	41, 444, 277, 334, 422
EXPOSITION (L') UNIVERSIELLE :	
<i>Le bois</i> , par M. Louis de FOURCAUD, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts	371
<i>L'estampe</i> (I et II), par M. Henri BERALDE	309, 359
<i>L'exposition retrospective de l'art français</i> (III, IV et V), par M. Gaston MIGNON, conservateur adjoint au musée du Louvre	55, 127, 189
<i>La gravure en médailles</i> (fin), par M. André HALÉVY	29
<i>La gravure en pierres fines</i> (I et II), par M. E. BARROIS, membre de l'Institut, conservateur du Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale	224, 297
<i>Le métal</i> (III, IV, V et VI), par M. Henry HAVARD, inspecteur général des Beaux-Arts	43, 94, 257, 349
<i>La peinture : l'école française</i> (II, III, IV), par M. L. de FOURCAUD, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts	1, 73, 145
<i>Les écoles étrangères</i> (I et II), par M. Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, conservateur de la peinture et des dessins au musée du Louvre	209, 281
<i>Potsdam à Paris</i> , par M. Louis de FOURCAUD, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts	269
<i>La reliure</i> , par M. Henri BERALDE	227
<i>La sculpture : l'école française</i> (I et II), par M. Maurice DEMAYON	47, 117
<i>Les écoles étrangères</i> , par M. Léonce BÉLUBIN, conservateur du musée du Luxembourg	159
<i>La terre : les arts du feu</i> (I, II et III), par M. Edouard GARNIER, conservateur des collections et du musée de la manufacture nationale de Sèvres	103, 153, 389
<i>Les tissus d'art</i> (II, III et III), par M. Fernand CARMICHAUS, membre du conseil de perfectionnement de la manufacture des Gobelins	247, 333, 405
<i>Lettre de M. G. MASPERO, membre de l'Institut, sur une trouvaille de bijoux égyptiens faite à Sakkarah</i>	353

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

	Pages
A	
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	221, 297
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	159
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	309, 359
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	227
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	237, 333, 505
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	140
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	14, 144, 277, 354, 422
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	17, 117
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	374
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	1, 53, 145
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	269
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	103, 153, 389
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	29
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	43, 91, 237, 319
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	209, 284
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	53, 127, 189
A. B. (A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	353

GRAVURES HORS TEXTE

N. 40

1400

M. C. (M. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	5
M. C. (M. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	9
M. C. (M. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. U. V. W. X. Y. Z.)	13

<i>Au pays de la mer</i> : Vaut de la <i>Saint Jean</i> , d'après le tableau de M. Ch. Courtois	17
<i>Saint Georges</i> , d'après la statue de M. F. Fremery	21
<i>Jeune fille de Bon-Sanda</i> : tombeau du peintre Guillaume de Amiens, d'après la sculpture de M. Barrias	25
<i>Medailles et plaquettes</i> , héliogravure de BRAUN, CLEMENT ET C ^o , d'après M. CHATELAIN	29
<i>Medailles et plaquettes</i> , d'après M. Roy	33
<i>Medailles et plaquettes</i> , d'après Daniel Dupuis	37
<i>Père de la Coupe</i> (1896), argent massif, sculpture de MM. L. et L. MOGNOT, A. BOUQUENOT ET C ^o , orfèvres, 10, rue de Valenciennes	53
<i>Sainte Foy</i> , statue en or du trésor de Compiègne	57
<i>Sainte Fortunade</i> : église de Sainte-Fortunade	61

N° 41

Août 1900.

<i>Eglogue</i> , héliogravure de BRAUN, CLEMENT ET C ^o , d'après le tableau de M. HESSLER	77
<i>La sarabande</i> , d'après le tableau de M. F. ROYER, collection de M. J. L. MARIUSSEN	81
<i>Portrait de H. Taine</i> , d'après la peinture de M. Léon BONNAI	85
<i>Kleber à l'entrée de Strasbourg-Meuse</i> , d'après le tableau de M. François FLAMENG	89
<i>Récompense</i> , gravure de M. Cinqier, d'après la statuette en argent et ivoire de M. F. BARRIAS	93
<i>Coupe</i> , genre renaissance, de M. le professeur WAGNER, à Munich	97
<i>Le mariage romain</i> , héliogravure de AMIENS, d'après le groupe en marbre de M. F. GUILLAUME	117
<i>Jeune d'Arc</i> , d'après le marbre de M. Antonin MOREL	119
<i>La Rochejaquelein</i> , d'après la statue de A. FALGAUIN	124
<i>Les premiers pas</i> , héliogravure de AMIENS, d'après le groupe de M. L. MARIUSSEN	125
<i>Arcade de Henri II</i> : collection de M. Sigismond Bardac	137
<i>Tapisserie de la scène des dieux</i> : collection de M. Lowengard	141

N° 42

Septembre 1900.

<i>Agrafe de corsage</i> , d'après une composition de M. A. MICHA, M.-G. Fournier, joaillier	143
Héliogravure de DEYMON	143
<i>Portrait de M^{re} Heglon</i> , d'après la peinture de M. Ferdinand Humbert	147
<i>La Vérité</i> , gravure au burin de M. Dezaunoy, d'après le tableau de P. BARNAT-BOISSÉ, musée du Luxembourg	149
<i>Un bord de la mer</i> , d'après le tableau de M. B. COURIS, appartenant à M. Hayashi	151
<i>Le général Bugeye</i> , héliogravure de BRAUN, CLEMENT ET C ^o , d'après la peinture de M. J. LUDVIG	153

LA RUE DE L'ART

		Pages
XX	Portrait de M. de la Roche-Dugan	153
XXI	Portrait de M. P. J. Dubois	157
	M. Comte de de Meunier	161
XXII	Portrait de M. de Lamoignon	165
	Portrait de S. A. S.	177
	Portrait de S. A. S.	181
	Portrait de R. d. m.	185
XXIII	Portrait de L. m.	193
XXIV	M. A. de Kist	197
XXV	Portrait de B. N. C. M. C. d'après	201
	M. Bernard Frank	205

N° 43

(N° cadre P000)

	M. de la Roche-Dugan	209
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après B. N. C. M. C.	213
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après M. A. de la Roche-Dugan	215
S. M.	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après M. A. de la Roche-Dugan	217
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	221
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	225
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	229
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	233
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	237
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	241
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	245
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	249
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	253
	Portrait de M. de la Roche-Dugan d'après le pastel de M. A. de la Roche-Dugan	257

N° 44

(N° cadre P000)

	M. de la Roche-Dugan	285
	M. de la Roche-Dugan d'après S. A. S.	289
	M. de la Roche-Dugan d'après S. A. S.	293
	M. de la Roche-Dugan d'après S. A. S.	297
	M. de la Roche-Dugan d'après S. A. S.	301

<i>Gil Blas</i> , gravure originale de M. D. Vierge	311
<i>La danse</i> , lithographie exécutée par M. Camille Bauxy, pour le programme de l'Exposition de 1900, au palais de l'Élysée	313
<i>L'endroit le plus pittoresque du monde</i> , d'après la gravure de M. Ponsier	316
<i>L'amiral Barré</i> , gravure de M. MATHEU, d'après ALFASO	317
<i>Vue d'ensemble de l'exposition de MM. Thibaut frères</i>	325
<i>Le repas des chevaliers</i> , tapisserie de William Morris, d'après BURN-JONES, le dessin original de DUBOIS appartient à M. Mac Gulloch	333
<i>Le départ des chevaliers</i> , tapisserie de William Morris, d'après BURN-JONES, le dessin original de DUBOIS appartient à M. Mac Gulloch	335

N 45

Decembre 1900.

<i>La Passion</i> , triptyque d'Andrea Mantegna, héliogravure de Ducreux, d'après les gravures de M. Achille Jacquet	329
<i>Diplôme de l'Exposition universelle de 1900</i> , composition de M. Camille Bauxy, d'après la gravure de M. Ad. Duboué	361
<i>La Bisle à Pont-Aveneur</i> , eau-forte originale de M. Eugène Carlier	363
<i>Vérité</i> , lithographie originale de M. FANTIN-LATOUR	367
<i>La promenade</i> , gravure originale de M. CHAUSSE	369
<i>Buffet en nouquette</i> , maison Majorelle	381
<i>Vases et cornets en verre</i> , par M. Émile Gallé	397
<i>L'histoire du feu</i> , bas-relief en pâte de verre, par M. Henri Cros	401
<i>Col en dentelle</i> , exécuté par M. Math. Hamaïckx, d'après le dessin de M. J. Hamaïckx	409
<i>Dernières pièces à la fosse comique</i> , d'après la lithographie originale de M. A. LENOIR	413
<i>Au mur des Fedérés</i> , d'après l'état d'une lithographie inédite de M. A. LENOIR	417
<i>Les galeries supérieures du théâtre Beaumarchais</i> , d'après la lithographie originale de M. A. LENOIR	421

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N 40

Jan-fév. 1900.

<i>En bar aux Folies-Bergères</i> , tableau de MANET	1	<i>Portrait de M. S. A.</i> , tableau de M. H. B.	18
<i>La loge</i> , tableau de M. RICHOU	4	<i>Les fumeurs</i> , tableau de M. B.	10
<i>Le patin à Kerguelan</i> , tableau de M. Jules BILLOU	7	<i>Idée d'ensemble</i> , tableau de M. H. B.	11

THE UNIVERSITY OF ALABAMA

1	<i>P</i>	<i>P</i>	M. H. KATISCH	10
2			<i>R</i> <i>et</i> <i>H</i> <i>et</i> <i>pot</i>	11
3	<i>A</i>	<i>M</i>	M. H. KATISCH	12
4	<i>R</i>	<i>S</i>	Maison Keller	13
5				14
6	<i>S</i>		Maison Keller	15
7	<i>P</i>			16
8				17
9	<i>S</i>		Maison Keller	18
10	<i>S</i>		Maison Keller	19
11	<i>A</i>		Maison Keller	20
12	<i>R</i>		Maison Keller	21
13	<i>R</i>		Maison Keller	22
14	<i>R</i>		Maison Keller	23
15	<i>R</i>		Maison Keller	24
16	<i>R</i>		Maison Keller	25
17	<i>R</i>		Maison Keller	26
18	<i>R</i>		Maison Keller	27
19	<i>R</i>		Maison Keller	28
20	<i>R</i>		Maison Keller	29
21	<i>R</i>		Maison Keller	30
22	<i>R</i>		Maison Keller	31
23	<i>R</i>		Maison Keller	32
24	<i>R</i>		Maison Keller	33
25	<i>R</i>		Maison Keller	34
26	<i>R</i>		Maison Keller	35
27	<i>R</i>		Maison Keller	36
28	<i>R</i>		Maison Keller	37
29	<i>R</i>		Maison Keller	38
30	<i>R</i>		Maison Keller	39
31	<i>R</i>		Maison Keller	40
32	<i>R</i>		Maison Keller	41
33	<i>R</i>		Maison Keller	42
34	<i>R</i>		Maison Keller	43
35	<i>R</i>		Maison Keller	44
36	<i>R</i>		Maison Keller	45
37	<i>R</i>		Maison Keller	46
38	<i>R</i>		Maison Keller	47
39	<i>R</i>		Maison Keller	48
40	<i>R</i>		Maison Keller	49
41	<i>R</i>		Maison Keller	50
42	<i>R</i>		Maison Keller	51
43	<i>R</i>		Maison Keller	52
44	<i>R</i>		Maison Keller	53
45	<i>R</i>		Maison Keller	54
46	<i>R</i>		Maison Keller	55
47	<i>R</i>		Maison Keller	56
48	<i>R</i>		Maison Keller	57
49	<i>R</i>		Maison Keller	58
50	<i>R</i>		Maison Keller	59
51	<i>R</i>		Maison Keller	60
52	<i>R</i>		Maison Keller	61
53	<i>R</i>		Maison Keller	62
54	<i>R</i>		Maison Keller	63
55	<i>R</i>		Maison Keller	64
56	<i>R</i>		Maison Keller	65
57	<i>R</i>		Maison Keller	66
58	<i>R</i>		Maison Keller	67
59	<i>R</i>		Maison Keller	68
60	<i>R</i>		Maison Keller	69
61	<i>R</i>		Maison Keller	70
62	<i>R</i>		Maison Keller	71
63	<i>R</i>		Maison Keller	72
64	<i>R</i>		Maison Keller	73
65	<i>R</i>		Maison Keller	74
66	<i>R</i>		Maison Keller	75
67	<i>R</i>		Maison Keller	76
68	<i>R</i>		Maison Keller	77
69	<i>R</i>		Maison Keller	78
70	<i>R</i>		Maison Keller	79
71	<i>R</i>		Maison Keller	80
72	<i>R</i>		Maison Keller	81
73	<i>R</i>		Maison Keller	82
74	<i>R</i>		Maison Keller	83
75	<i>R</i>		Maison Keller	84
76	<i>R</i>		Maison Keller	85
77	<i>R</i>		Maison Keller	86
78	<i>R</i>		Maison Keller	87
79	<i>R</i>		Maison Keller	88
80	<i>R</i>		Maison Keller	89
81	<i>R</i>		Maison Keller	90
82	<i>R</i>		Maison Keller	91
83	<i>R</i>		Maison Keller	92
84	<i>R</i>		Maison Keller	93
85	<i>R</i>		Maison Keller	94
86	<i>R</i>		Maison Keller	95
87	<i>R</i>		Maison Keller	96
88	<i>R</i>		Maison Keller	97
89	<i>R</i>		Maison Keller	98
90	<i>R</i>		Maison Keller	99
91	<i>R</i>		Maison Keller	100

	Plates		Pages
<i>Plaque de bronze gravée, XII^e siècle, collection de M. Coltheart</i>	62	<i>Narbon Priory, collection of M. G. Chilandon</i>	66
<i>Cloître limousin; Martyre de saint Martial</i> (collection de M. Martin Le Roy)	63	<i>Enlaid peint de Jean I^{er} Ponce, collection de M. Paul Garnier</i>	67
<i>Clef de saint Ferreol, XV^e siècle, église de Nexon, Haute-Vienne</i>	63	<i>Enlaid peint de Michel Ponceau, musée de Troyes</i>	68
<i>Crosse, XV^e siècle, église de Maubergeur</i>	64	<i>Les Pénitents, émaux peints de Leonard Limoux, église Saint-Père, Chartres</i>	69
<i>Triptyque, émaux peints de Nardon Picaud (musée d'Orléans)</i>	65	<i>Triptyque, émail peint de Jean II Ponceau, collection de M. Ch. Mummheim</i>	70

N 41

August 1990.

<i>Discussion politique</i> , tableau de M. F. FRAISE	73	<i>Plat aux chrysanthèmes</i> , en étain, par M. BRAYAT	101
<i>Coin de table</i> , tableau de M. L'ANX LAPOUR	74	<i>En loto : Plateau d'un cabinet en formes de Paul Péronnet (Paul T.), porcelaine dure de Sevres</i>	103
<i>Atelier du priere</i> , tableau de M. A. MAGNAN	75	<i>Clafé litane</i> , en faïence de Fontenay-le-Comte, Pont-aux-doux (vers 1700)	104
<i>Portrait de M. Henri Martin</i> , tableau de M. BELLUÏ-DENONIAINS	78	<i>Pol poterie</i> , en faïence fine de la région de Lure des frères Leitz, à Domai (vers 1780)	105
<i>Un village</i> , tableau de M. F. BARAT	79	<i>Atte pour le Viole-Mu</i> , en faïence de Sarreguemines, vers 1800	106
<i>Les montans</i> , tableau de M. ECHIVERRY	80	<i>Imitation des porcelaines de Sèvres</i> , la brique de Nast, à Paris, de 1810 à 1830	107
<i>Le soir</i> , tableau de M. J. WIEHR	82	<i>Fond d'assiette</i> , porcelaine dure polychrome, par Drouot, vers 1810	108
<i>Portrait de M^{me} E. S.</i> , tableau de M. F. SAVIN	83	<i>Vase des apôtres</i> , en grès de Voisins, près Bouvay (1811), composition et fabrication de J. C. Z.	109
<i>Le soir, à Vernon</i> , tableau de M. R. BILLOUT	84	<i>Imitation des terres d'Alsace</i> , premier essai de PETIT, 1850	110
<i>Jeune fille près d'un guérou</i> , tableau de M. M. LOBEL	86	<i>Ensemble d'argent en expression</i> , Les M ^{rs} de Paris, dessin de A. Armand, en argent de Gagny, vers 1800	111
<i>La petite de Bouchemps</i> , tableau de M. Jean-Paul LAURENS	87	<i>P^{re} 1802</i> , de la collection de pots d'apologie par GUY	112
<i>Broc à l'usage de tous les châteaux</i> (maison Michelon, à Copenhague)	92		
<i>Remarque nombre sur un socle</i> , par M. le professeur PRIZEM, à Munich	94		
<i>Crosse</i> (maison Armand Callot et fils, à Lyon)	96		
<i>Pendule en étain</i> , par M. BRAYAT	99		

TABLE DES MATIÈRES

		Pag.
1	1. Le groupe microvin	128
2	2. Pigeon	128, 129
3	3. Avoué	129
4	4. S. et R. (XV, XVI)	130
5	5. S. et R. (XV, XVI)	131, 132
6	6. S. et R. (XV, XVI)	132, 133
7	7. S. et R. (XV, XVI)	133
8	8. S. et R. (XV, XVI)	134
9	9. S. et R. (XV, XVI)	134
10	10. S. et R. (XV, XVI)	135
11	11. S. et R. (XV, XVI)	136
12	12. S. et R. (XV, XVI)	139
13	13. S. et R. (XV, XVI)	142
14	14. S. et R. (XV, XVI)	143

N 42

S. et R. (XV, XVI)

1	1. S. et R. (XV, XVI)	172
2	2. S. et R. (XV, XVI)	173
3	3. S. et R. (XV, XVI)	174
4	4. S. et R. (XV, XVI)	175
5	5. S. et R. (XV, XVI)	176
6	6. S. et R. (XV, XVI)	177
7	7. S. et R. (XV, XVI)	178
8	8. S. et R. (XV, XVI)	179
9	9. S. et R. (XV, XVI)	180

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

633

	Pages.		Pages.
<i>Corbeille d'un sautoir de 7 pièces, offert par l'empereur d'Allemagne à l'empereur d'Autriche, à l'occasion de son jubilé</i> (manufacture royale de Berlin)	181	<i>Vierge, bois du XVI^e siècle</i>	190
<i>Vase en porcelaine blanche décoré au grand feu</i> (manufacture royale de Berlin)	182	<i>Petit encrier, Renaissance</i>	190
<i>Pot, décoration polychrome au grand feu, reliefs modelés dans la pâte</i> (manufacture de MM. Fisher et Mieg, à Pirkenhammer, Bohême)	183	<i>Vierge du XVI^e siècle</i>	191
<i>Vase aux grès, décoration au grand feu sous coute</i> (manufacture de MM. Fisher et Mieg, à Pirkenhammer, Bohême)	184	<i>Plaque en bois sculpté, du XVI^e siècle</i>	191
<i>Les chats, décor au grand feu sous coute</i> (manufacture royale de Copenhague)	185	<i>Coffret en bois du XVI^e siècle</i>	192
<i>Vase en porcelaine, fond blanc au grand feu</i> (manufacture royale de Copenhague)	185	<i>Jupon blanc et postiche en bois, commencement du XVI^e siècle</i>	192
<i>Jardinière en porcelaine</i> (manufacture de MM. Bing et Grandhild à Copenhague)	186	<i>Statue Michel, bois du commencement du XVI^e siècle</i>	192
<i>Vase, décor sous coute</i> (manufacture de Rozenburg, à La Haye)	187	<i>Meuble d'époque du XVI^e siècle</i>	193
<i>Croissance</i> (porcelaine de MM. Bing et Grandhild à Copenhague)	187	<i>Table de l'époque de la Renaissance</i>	194
<i>En cul-de-lampe : Plat, décor sous coute</i> (manufacture de Rozenburg, à La Haye)	188	<i>Meuble de Boulogne, école de Sambrin, XVI^e siècle</i>	195
<i>En-tête : Panneau en bois sculpté</i> (XVI ^e siècle)	189	<i>Plaque en sculpté, époque de François I^{er}</i>	196
<i>En lettre : Tête d'évêque, bois sculpté du commencement du XVI^e siècle</i>	189	<i>Pot à lait Louis XVI</i>	197

N 43

(octobre 1900.)

<i>Érech de Hatten, peinture de M. E. HERRICH</i>	210	<i>Petit encrier, Renaissance</i>	212
<i>Le retour des pêcheurs</i> , tableau de H. A. MOORE	211	<i>En cul-de-lampe : Le roi, tableau de M. A. STEVENS</i>	220

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

<i>Dejanire</i> , 1893, tableau de M. P. S. KROVER	288	<i>Bouquet de fleurs</i> , œuvre de F. L. S.	321
<i>Paysage</i> , tableau de M. E. LUTENOW	289	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	322
<i>L'enthousiasme</i> , tableau de M. E. HONE	290	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	323
<i>La mort</i> , panneau du triptyque "La nature, la vie, la mort", par STEVENS	291	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	324
<i>Portrait de M. Whistler</i> , tableau de M. J. BORDINI	292	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	325
<i>Le pain de fête à l'hopital</i> , œuvre de M. A. MORITZ	293	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	326
<i>Le bain</i> , tableau de M. J. SOROKA Y BASTOVA	294	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	327
<i>Tigre</i> , peinture sur soie par M. S. O'HASHI	295	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	328
<i>La destinee</i> , œuvre sur sardonx, par M. Georges LEMAITRE	298	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	329
<i>L'automne</i> , œuvre sur sardonx à trois couches, par M. Georges LEMAITRE	299	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	330
<i>L'enlèvement de Dejanire</i> , par M. G. LOXSEDER	300, 301	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	331
<i>L'enlèvement de Dejanire</i> , œuvre sur sardonx à trois couches, par M. Emile GUYARD	304	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	332
<i>L'idéal</i> , œuvre sur sardonx à trois couches, par M. Emile GUYARD	305	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	333
<i>Waterloo bridge</i> , œuvre de M. CAMERON	310	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	334
<i>Tête de coq</i> , œuvre de M. NORMAN	316	<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	335
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	336
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	337
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	338
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	339
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	340
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	341
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	342
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	343
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	344
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	345
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	346
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	347
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	348
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	349
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	350
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	351
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	352
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	353
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	354
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	355
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	356
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	357
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	358
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	359
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	360
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	361
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	362
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	363
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	364
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	365
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	366
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	367
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	368
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	369
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	370
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	371
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	372
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	373
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	374
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	375
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	376
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	377
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	378
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	379
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	380
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	381
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	382
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	383
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	384
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	385
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	386
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	387
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	388
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	389
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	390
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	391
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	392
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	393
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	394
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	395
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	396
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	397
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	398
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	399
		<i>Le mariage</i> , œuvre de F. L. S.	400

N° 45

(Décembre 1900,

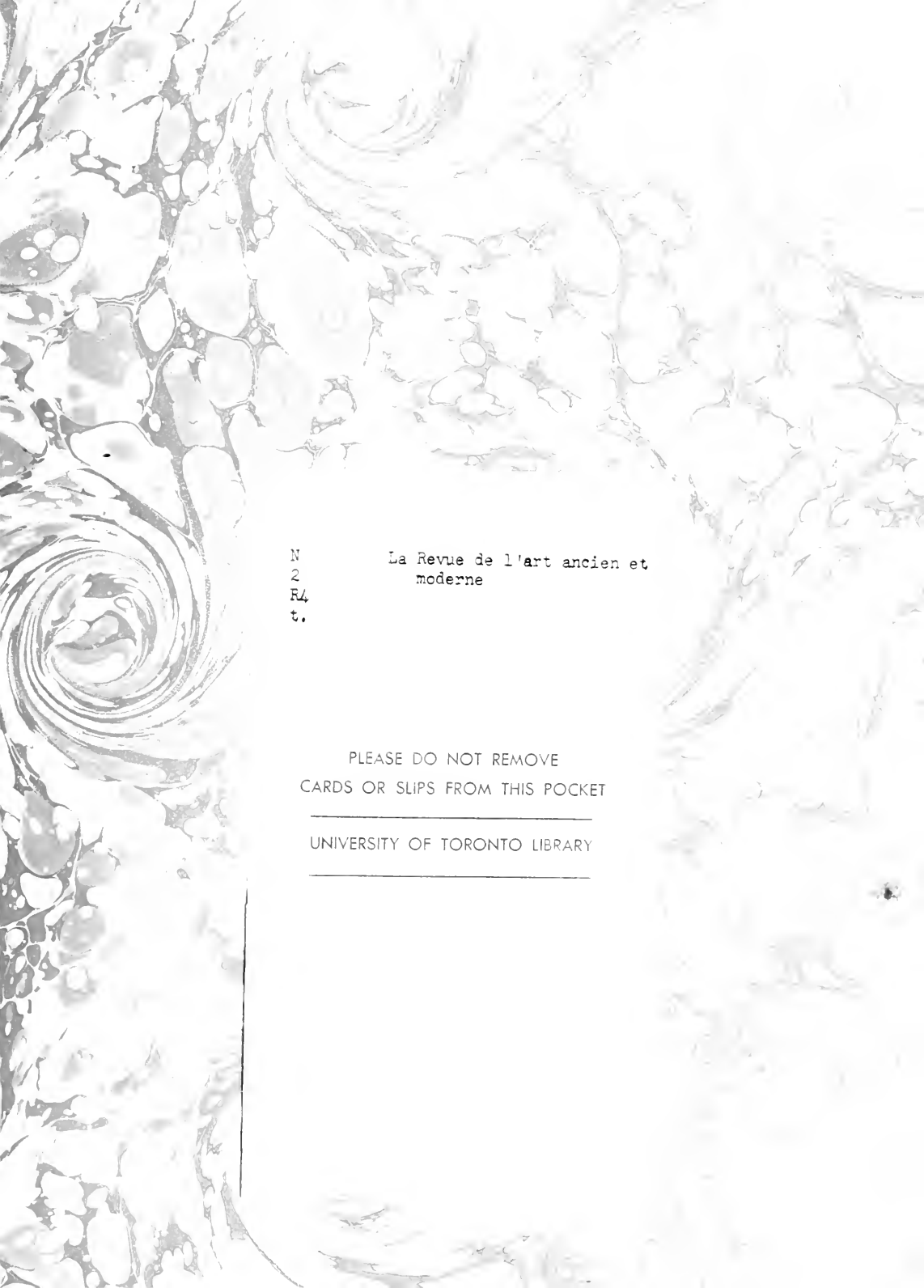
<i>Amulette en forme de collier</i>	353	<i>Vantou en or</i>	355
<i>Amulette en forme de collier</i>	354	<i>Isis en or</i>	356
<i>Barque mystique de S. S. S.</i>	354	<i>Néth en or</i>	356
<i>Palmier en or</i>	354	<i>Sacres abouant l'air à l'air</i>	356
<i>Tête de belier en or</i>	355	<i>Revers</i>	356
<i>Epervier en or</i>	355	<i>Vantou aux abouants</i>	357
<i>Epervier à tête de belier</i>	355	<i>Epervier aux abouants</i>	357
<i>Epervier à tête de belier</i>	355	<i>Amulettes aux abouants</i>	358

TABLEAU DE L'ART

			Pages.
S. 1	1	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 393	
M. 1	2	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 394	
M. 1	3	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 395	
M. 1	4	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 396	
M. 1	5	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 397	
M. 1	6	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 398	
M. 1	7	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 399	
M. 1	8	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 400	
M. 1	9	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 401	
M. 1	10	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 402	
M. 1	11	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 403	
M. 1	12	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 404	
M. 1	13	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 405	
M. 1	14	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 406	
M. 1	15	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 407	
M. 1	16	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 408	
M. 1	17	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 409	
M. 1	18	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 410	
M. 1	19	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 411	
M. 1	20	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 412	
M. 1	21	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 413	
M. 1	22	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 414	
M. 1	23	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 415	
M. 1	24	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 416	
M. 1	25	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 417	
M. 1	26	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 418	
M. 1	27	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 419	
M. 1	28	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 420	
M. 1	29	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 421	
M. 1	30	<i>Portrait de la Reine Marie de France</i> , par M. J. Herminet, 422	

LIEBARTIL DU FIGARO, hotel du Figaro, Paris





N
2
R4
t.

La Revue de l'art ancien et
moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

